中国曲艺志

中国曲艺志

福建卷

中国曲艺志全国编辑委员会
《中国曲艺志·福建卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

中国曲艺志·福建卷
中国曲艺志全国编辑委员会
《中国曲艺志·福建卷》编辑委员会
中国 **ISBN** 中心出版
新华书店北京发行所经销
北京冠中印刷厂印刷
开本:787×1092毫米 1/16　印张:38.75　插页:19　字数:77.5万
2006年12月北京第一版　2006年12月北京第一次印刷
印数:1—2000册
ISBN 7—5076—0269—9/**J**·259
定价:¥128.00

序　　言

罗　扬

《中国曲艺志》是我国十部民族文艺集成志书之一；这部志书的编纂出版，是我国文化界尤其是曲艺界的一桩盛事。

我国的曲艺，历史悠久，丰富多彩。远在先秦，就有曲艺流传；唐宋时期，曲艺已渐趋繁盛。在长期的发展过程中，我国各民族各地区都创造了具有民族风格和地方特色的说唱艺术，涌现出众多的曲艺艺人和艺术家，积累了难以数计的书目、曲目，形成了异彩纷呈的艺术流派。曲艺来自人民，是人民大众的艺术，许多书目、曲目都反映了人民大众的生活，表达了人民大众的思想、感情、愿望和要求，其艺术形式亦为人民大众所喜闻乐见，无论是在农村、城镇，还是在牧区、林场、边疆和海岛，都拥有广大的听众，在人民文化生活中有着广泛而深远的影响。曲艺对我国文学、戏曲、音乐等姊妹艺术的发展，也有着重要的影响。自然，在封建社会和半封建半殖民地的旧社会，曲艺同戏曲等民族民间文艺一样，是不能登"大雅之堂"的，曲艺艺人的社会地位极为低下，曲艺的发展极为艰难。但是，由于曲艺始终保持着与人民大众的密切联系，深受人民大众的欢迎和爱护，依然不断地向前发展，显示出自己顽强的艺术生命力。

中华人民共和国成立后，我们的国家跨进人民当家做主的新时代，曲艺也随之进入蓬勃发展的新时期。在此之前，在"五四"新文化运动的影响下，曲艺就开始获得新的生机；在中国共产党领导的革命根据地，曲艺受到重视，曲艺改革取得显著的成绩，成为革命文艺的一个组成部分。中华人民共和国成立后，特别是中国共产党第十一届中央委员会第三次全体会议以来，在中国共产党和人民政府的领导下，广大曲艺工作者解放思想，振奋精神，坚持党的基本路线，坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣的方针，坚持"出人、出书、走正路"，创作演出了许多表现新时代、新人物的好书目、好曲目，收集、整理出许多优秀的和比较优秀的传统作品，锻炼和培养了许多曲艺人才，为丰富人民的文化生活，提高人们的精神境界，促进社会主义物质文明和精神文明建设，做出积极的贡献，并取得不少宝贵的经验。我国的曲艺品种现已发展到四百种以上，曲艺工作者达十余万人，曲艺的创作演出活动越来越活跃，曲艺在人民文化生活中的影响越来越大，

曲艺将随着我国社会主义事业的发展而进入一个更加光辉的新阶段。

回顾过去，我们可以自豪地说，我国的曲艺，不愧为中华民族文化艺术的瑰宝；曲艺在我国人民文化生活中的确有着重要的地位和作用。要建设有中国特色的社会主义文化，就不能不认真地研究曲艺，就不能不积极地发展曲艺。任何轻视曲艺的想法和做法，都是不对的。同时，我们要清醒地看到，曲艺毕竟是过去的时代的产物，其中也的确有些消极落后的东西；在曲艺改革工作中也曾发生过一些偏差和失误。

中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会、中国曲艺家协会于一九八六年共同商定编纂出版《中国曲艺志》，并报请列为国家重点科研项目，主要目的就是要以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导，正确地记述我国曲艺的历史和现状，正确地反映中华人民共和国成立以来曲艺改革工作的显著成就和曲艺史、论研究的重要成果，以促进社会主义曲艺事业的繁荣和发展。

编纂出版《中国曲艺志》是一项带开创性的大工程。我们的有利条件很多：中国共产党和人民政府很重视这项工作，一方面在方针上给予指导，一方面在人力、物力、财力上给予保证；中华人民共和国成立以来曲艺工作取得的显著成就，为《中国曲艺志》的编纂工作打下良好的基础；曲艺界的同志们对这项工作非常关心和支持，从事志书编纂工作的同志表现出坚强的事业心和极大的热情，许多同志为使这部书早日问世，不辞辛劳，不计报酬，呕心沥血，忘我工作；文艺界和社会各界有关人士也给予积极支持。所有这些，都使我们提高了工作的勇气和前进的信心。同时，我们感到，编纂工作中的困难也很多。首先是史料、资料缺乏。由于旧社会不重视曲艺，在我国的艺文志和地方志中极难找到曲艺方面的记载；若干口头流传下来的东西，很少有人记录、整理出来，有些记录下来的材料，也难免讹误；中华人民共和国成立以后，有关部门曾经收集、记录、整理过一些曲艺资料，不幸的是，“文化大革命”中大都散失；有些老艺人相继去世，更增加了收集资料的困难。其次，是曲艺理论研究工作还相当薄弱，可利用的研究成果不是很多，编纂《中国曲艺志》又无前例可循，缺乏经验。第三，在人力和物质条件等方面也还存在着不少困难。总之，这部《中国曲艺志》的编纂出版工作，是在中国共产党和人民政府的领导下，大家同心协力、艰苦奋斗和积极探索的结果。

编纂出版《中国曲艺志》既然是一项带开创性的工作，客观上又存在着许多困难，加以我们的认识水平和编纂能力有限，这部志书难免有缺点和不足。我们热切希望，今后继续得到各方面的关心、指导和帮助，以便群策群力，使这部志书越修越好，并通过修志工作，把我国的社会主义曲艺事业不断推向前进！

凡　　例

一、本志的宗旨是，在马克思列宁主义、毛泽东思想指导下，坚持实事求是的原则，尽可能系统、翔实地记录和整理各地区、各民族曲艺历史与现状的有科学研究价值的资料，反映中华人民共和国成立以来曲艺改革的成就及其理论研究成果，以弘扬优秀的民族民间文化艺术，繁荣和发展社会主义曲艺事业，促进中外文化艺术交流。

一、本志按中华人民共和国现行的各省、自治区、直辖市立卷编纂。

一、本志时间上限，各卷按本地区曲艺发展的实际情况而定；下限一律至公元一九八五年底截止。

一、本志各卷统一按《〈中国曲艺志〉地方卷体例》的要求编写。分综述、图表、志略、传记四大部类，并按此顺序排列。

综述以历史时代为序，概括地记述本地区曲艺的历史和现状；

图表设本地区行政区划图、曲种分布图、大事年表、曲种表及其它有关图表；

志略包括曲种、曲（书）目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀及其它等，并以此顺序排列；

传记是为本地区曲艺活动中有成就、有影响的演员、音乐设计和伴奏人员、作家、教育家、理论家、活动家等人物立传。立传人物均按其主要从艺地区记述，以生年先后为序排列。凡本志所记时间下限以后去世者与尚在世者，均不在本志列传，其艺术活动及成就在有关部类中记载。

一、本志附录，撷收本地区与曲艺有关的政策、法令及其它的有关资料。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前一律以朝代及其年号为先，夹注公元纪年；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

一、本志志略部类中曲（书）目之排列，以其名称的笔画为序；传记部类人物排列以生年先后为序。

目　录



综　　述




PDG

综　　述

福建省简称“闽”，素有“海滨邹鲁”之称。商周时福建称为“七闽”，据《国语·郑语》载：“闽为蛮之别种，而七乃周所服之国数也。”秦立闽中郡，郡含江西的沿山，广东的潮州、梅州一带及浙江的温州、台州、处州三府属。汉高祖五年（公元前 202 年）封无诸为闽越王统治闽中，定都东冶（今福州）。三国时孙吴在闽中建立建安郡。西晋统一时，闽中分为建安和晋安两郡。隋代废州并郡，闽中县数由九裁为四。唐初改建安郡为建州郡。唐开元二十一年（733）设福建经略使，辖福州府、建宁府、泉州府、漳州府、汀州府。“福建”系取福州、建州二州首字得名。五代十国时，福建称“闽国”，及至北宋置福建路，南宋时设一府（建宁府）、五州、二军（邵武、兴化），合称“八闽”。元代置福建行中书省，辖八路。明代沿元制设省，福建省将八路改八府。清朝，福建行政区划继承明制。康熙二十三年（1684）台湾设府（此前台湾属泉州府），仍隶属福建。为此，福建省就有了九府。中华人民共和国成立后，福建经多次调整，至 1985 年底，福建省辖六个市，三个地区，七十九个县（市、区）。省会福州市。

福建省北与浙江省交界，西与江西省毗邻，南与广东省接壤，东临东海与台湾隔海相望。福建省有长达三千多公里的海岸线和众多港湾，是我国最早对外交往的窗口之一。

中原汉族早在汉朝就已入闽。《汉书·吴王濞传》记吴太子驰国亡后走入闽越，尤其是晋永嘉的“衣冠南渡”，则有大批逃难者入闽。随中州人民入闽，中州古汉语传入福建，今福建若干方言区还留有中州古汉语的遗迹。反映这种经济基础的地域文化，很早就在民间产生并流传。中原文化与本土文化的相互渗透融合，逐渐形成了闽南方言、福州方言、莆仙方言、客家方言及派生的方音，对福建地方曲艺品种产生了直接影响。福建的曲艺中除南词以蓝青官话、大鼓曲用“中州官话”演唱外，其余各曲种均以地方方言或方音说表演唱。

福建省人口以汉族为主，少数民族有畲族、满族、回族、高山族等。其中畲族人口占全国畲族总人口的百分之五十七（据 1982 年全国人口第三次普查统计），主要分布在宁德、福州、漳州、莆田等地。畲族的以畲语演唱的曲艺也在畲乡世代传播。

古代福建曲艺的踪迹

福建地处边陲，古被称为“蛮夷之地”。但自西晋末年，北方人大批南移，促进了经济和文化的发展。唐初，王府官邸蓄有乐伎，以供宴集歌舞，市井街坊亦辟有歌楼。唐张固著《幽闲鼓吹》载：唐大历年间(766—779)福州观察使寄出乐伎十人，献给远在陕西的丞相元载之子伯和。唐代在福州南门一带已是“人烟绸错，舟楫云排，两岸酒市歌楼，箫管从柳荫榕叶中出”。(《重纂福建通志》)在泉州亦见“当年巧匠制茅亭，名馆翚飞匝群城。万灶貔貅戈甲散，千家罗绮管弦鸣。柳腰舞罢香风度，花脸妆匀酒晕生。”的景象。(唐五代詹敦仁《余迁泉山城留侯招游群圃》)唐宣宗(847—859)时，惠安人陈蝦在《霓裳羽衣曲》赋中亦写道：“摇曳动容，或眄睐以不动，或轻盈而欲翔。”

唐代，福建寺庙林立，庙会成了百姓进行娱乐活动的机会，民间音乐、歌舞、百戏盛行。唐咸通二年(861)，福州玄沙寺住持宗一大师，“南游莆田，县排百戏迎接”，表演场面“喧闹”，节目逗人嬉笑。(宋・沙门道原纂《景德传灯录》卷十八)五代后梁开平二年(908)闽王王审知于福州鼓山建涌泉寺，雪峰寺高僧神晏国师前往住持，闽王具百戏、香花迎接。五代后唐天成三年(928)时，闽王王延钧册善歌舞、通音律的陈金凤为淑妃。淑妃随王到福州东门外桑溪春游，沿途奏乐迎接，“清音入云、观者塞途不能前”。又于端午节游西湖，陈金凤作《乐游曲》，“命宫女倚声歌之，丝竹管弦，缤纷和奏”。南唐保大元年(943)，建州(今建瓯)伶人王感化，善戏谑，而且能临场即兴创作，“滑稽无穷”。王感化后入金陵(今南京)教坊，又入南唐宫中为伶。时中主李璟初嗣王位，命王感化表演节目以进酒。王感化有感于李璟疏于政，当殿反复吟唱“南朝天子爱风流”，警醒李璟留心正事。

宋代，北方民族的侵扰，宋室以黄河流域为政治经济中心的状况发生改变，南渡之后，更视闽、浙为其后方基地。由于经济繁荣，驿运设施完备，海上交通和贸易的发展，福建的文化趋向昌隆。北宋崇安人柳永(约987—约1053)制作慢词，善铺叙刻画、情景交融，“开南北曲之先声”，广被乐伎采用，“凡有井水饮处，即能歌柳词”。从建于宋治平二年(1065)的莆田广化寺其大殿前雕刻经文和罗汉图像的经幢，可窥知此时俗讲已传入福建并盛行。南宋莆田籍诗人刘克庄(1187—1269)在其《村居书事》诗句中写道：“新剃阇黎顶尚青，满村看说法华经。安知世有弥天释，万衲如云座下听。”据诗人亲自观听《妙法莲花经讲经文》可证，唐代这种看图讲唱的俗讲随唐代福建寺庙的林立而传入闽，并在宋代福建的莆田一带民间盛行。据建宁县竹篓村《王氏族谱》记载：宋大中祥符七年(1014)始建家庙时，已在庙前建“歌台”，专供演出。《漳浦县志》载：宋元符元年(1098)县城东邻建有“弦歌堂”，至庆元元年(1195)重修；又据《漳州史迹》记载：“西郊有西湖胜地，历代设有游乐场所”，后虽时过景迁，但该处“百里弦歌”之称流传至今。在福州，《道山清话》载：宋庆历四年

(1044)福州设有营伎,以歌唱卖艺为官宦士绅佐酒。宋室南渡之后,于建炎三年(1129)将管理皇家宗室的机构"南外宗正司"设在泉州。泉州一度曾多达三千人的皇族子弟,终日欢娱游乐,迷恋于吹拉弹唱、歌舞游戏。每逢宴集,必"招集会乐为暇日娱乐"(《梦粱录》)。至绍兴九年(1139),福建安抚使兼知福州的张浚,在福州恢复传统的元宵"綵山"活动,在谯门设置棚台,"集俳优倡伎,大合乐其上",形成"群伎杂戏,管弦喧夜"之盛况。

刘克庄在家乡闲居时所著之《田舍即事十首·其九》中,记述宋端平年间(1234—1236)莆田村民观看优人演出的情景:"儿女相携看市优,纵谈楚汉割鸿沟";另一首叙"黄童白叟往来忙,负鼓盲翁正作场;死后是非谁管得,满村听说蔡中郎",则记述了"负鼓盲翁"衍说古今故事的民间艺术活动。南宋末期(1265—1279)讲史、商谜艺人丘机山"尝从临安到福州说书,与听众相谐谑"。元代陶宗仪的《南村缀耕录》中写道:"丘机山,松山人,宋季元初以滑稽闻于时,……遨游湖海间,尝到福州,讥其秀才不识字。众怒,无以难之。一日,构思一对,欲令其词屈心服,对云:'五行金木水火土',丘随口答道:'四位公侯伯子男'。其博学敏捷如此。"可证南宋咸淳至景炎年间,杭州讲史艺人已临福州说书。

元代的九十余年统治,实行民族歧视和民族压迫。福建尽管分为八路二州四十六县(《新元史·地理志》),但到处人烟稀少,满目凄凉。统治者对民间的艺术采取严令禁止,对于城市坊镇的词话演唱,教习杂戏等活动,以"聚众淫谑""不务正业"等罪名加以严禁。然而扎根于民间的曲艺却是禁而不止,从仅有的现存资料中,亦可窥见元代福建的曲艺活动痕迹。时可供讲唱的民间曲本刊刻不少,至治元年(1321),建安(今建瓯)虞氏采用上图的形式刊行了《武王伐纣平话》、《七国春秋后集平话》、《秦并六国平话》、《续前汉书平话》、《三国志平话》等讲史小说。同时,《梨园按试乐府新声》、《乐府新编阳春白雪》、《朝野新声太平乐府》等元人三种北散曲总集,在建阳连续刊行。至顺元年(1330),建安椿庄书院刊印了南宋陈元靓编的《新编纂图增类群书类要事林广记》。该书续集的四至八卷为文艺类,"卷七"中的"圆社模场"有幅画,画面为蹴球人旁有一人吹笛,一人击鼓,一人用两支鼓箸击鼓演唱。此外,在"遏云要诀"的一段记述中,对"唱赚"的演唱方式作了介绍。其时,以箸击鼓演唱的形式和"平话"刊本在福建民间已广为流传;至正七年(1347),闽清人陈暘著《乐书》二百卷在福州书坊刻成。

明、清时期的福建曲艺

明初由于采取移民、屯田、减税、发展农业等各项措施,恢复了福建受元代苛政和元末兵灾破坏的社会经济,在田额和户口方面有了相当的发展。明洪武年间(1368—1398),铜山(今东山县属地,时属诏安县五都)建置卫所,民间妇女传唱有词无曲的故事念唱非常盛

行。明英武殿大学士、漳浦人黄道周(1585—1646)在京为官时,曾对同僚说:“吾乡海滨邹鲁,劳夫荡桨,妇女织网,皆能咏唱歌诗”《东山县志》。“歌诗”,在闽南方言中指歌册(即唱本)中的韵文唱词。这种原本有词无曲的故事念唱,东山、诏安人配上在本地流行的“观姑调”,用本地方言念唱,逐渐在周边地区广为传唱。明代,文化娱乐活动亦日趋活跃。孕育于宋的闽南弦管(南音)在民间已十分盛行。明嘉靖年间(1522—1567)当过佥都御史、副都御史的惠安人康朗,能弹会唱南音,随身携带一把刻有手迹的琵琶,至今遗物犹存。建于明嘉靖二年(1523)的莆田黄石镇的北辰宫、谷城宫,每逢农历三月十五日搭台赛曲时,来自莆田、仙游、惠安、福清、平潭的十番八乐演奏竞唱班云集。据《莆田县志》载,最盛时演出班社多达一百七十多个,而曲牌多达二百多首,最具独特的曲牌如〔北台妆〕、〔鹧鸪天〕(俗称〔风和子〕)成为十番八乐演唱的传承曲。在莆田、仙游、福清、惠安等县的莆仙语系地区流传穿戴古代乐工服饰演唱形式,因曲目、曲牌、乐器和演唱方式的不同,分有十番和八乐,每逢庙会、游神行傩活动时弹奏演唱。在莆田地区还出现以竹筒蒙皮作鼓的演唱形式,因其鼓声“咚咚”,被称为“梆鼓咚”,该曲种被民间卖唱艺人、盲人作为谋生手段。

嘉靖年间,在莆仙地区还伴随民间“三一教”(主张三教归一)的传经、做道场,而发展成一种演唱形式。它根据道教“跑莲灯”仪式,结合十番八乐编成“九品莲花灯”的舞蹈,用莆仙方言演唱,宣传教义。原来民间艺人亦以此演唱故事,遂名为“九莲唱”开始流行。

自嘉靖始,福建书坊,竞相刊刻讲史、公案、神魔、灵怪等各类通俗小说,并对市场需求量大的小说,更是巧立名目刊刻发售。仅建阳一地,有刘氏的安正堂、乔山堂、萃庆堂、双峰堂、藜光堂,熊氏的种德堂、雄飞堂、忠正堂、清白堂等多家书坊;现存该年代的《三国演义》刻本就达十三种之多。此时出现了一批通俗小说名家,诸如编撰演义小说《列国志传》的余邵鱼,编撰公案小说《新刊皇明诸司廉明奇判公案》、《新刻皇明诸司公案传》和神魔小说《五显灵官大帝华光天王传》、《北方真武玄天上帝出身志传》的余象斗(建安人),以及编撰英雄传奇、讲史小说《全汉志传》、《唐书志传通俗演义》、《南北两宋志传》、《大宋中兴通俗演义》的熊大木。这些小说故事后来被说书艺人,编成有序头、吟诵、诉牌唱腔,用又说又唱的形式,以铙钹作伴奏,广为演绎的评话艺术。

明万历三十二年(1604),闽南澄邑(海澄)、漳州两家刻坊发行《新刊弦管时尚摘要集》(霞漳洪秩衡梓行)、《精选时尚新锦曲摘队》(景宸氏刊刻)、《新刻增补戏队锦曲大全满天春》(海澄人李碧峰、陈我含刊行),选录了南音清唱散曲二百五十九首。可见当时南音在民间盛行的情况。德化的“东里弦管”、晋江的“深沪南音社”等班社也已经十分活跃。民间弦友经常相聚演唱以自娱。德化赤水镇读书人陈维式在明崇祯末年曾用来弹唱南音的琵琶,虽历经三百多年,几经修补至今仍由陈氏后人保存,且音色仍清脆悦耳,结实悠扬。时还有闽县(今福州)诗人邓原岳(1555—1604)著《西楼集》中有《春日杂兴》一首:“官府行春咽管弦,大家齐到瓮城边,就中一种田间曲,貌似村妆绝可怜。”田间唱曲活动亦甚流行。明万历

三十一年(1603)郭柏苍编《全闽明诗传》卷三十四《七夕荔阁上听施长卿鸣琴,文娟、玉翰、小双三姬度曲》及《邀屠纬真、阮坚之诸子集乌石山亭》中,都记叙曹学佺已办福州方言坐唱的家班,以唱“逗腔”演绎故事。

明末,答嘴鼓、歌仔(锦歌)已在闽南方言区的厦门、漳州、泉州等地广为流传,并随郑成功收复台湾后,一大批闽南人入台时,传到台湾。在福州有以福州方言散文说表为主的评话艺人,演说《武松杀嫂》。

明末清初,在福州有一种被称为“讲鉴”的说书形式开始流传。艺人以讲历史、演义和地方掌故的书目为主。

清代:自康熙二十三年(1684)以后,民族矛盾得以缓和,福建的经济得到恢复,航运有了相当的发展,“横洋船”(东渡台湾的船)全盛时期多至一千余只,出洋船(商船之大者)清嘉庆二十五年(1820)前后行驶东南亚的多至二百九十五只,福建船占一半以上(周凯《厦门志》卷五)。福建商贸开始兴起,人口激增,自明初全省人口三百多万至清道光年间达一千七百余万,内外文化交流频繁,曲艺艺术有了长足的发展,人才辈出,班社林立,流派纷呈,曲艺活动遍及城市和农村。福州评话业兴盛,至清末出现了阮红枣等一批著名艺人,继之“三总管”——阮庆庆、徐炳铨、赖德森,“八部堂”——百宝营、黄菊亭、林细俤、徐天定、徐天生、林德康、高底三、细九作,以及福州第一位评话女艺人叶三嫂出现,均成为听众叫响的不同流派艺人。福州评话馆应运而生,舌耕社、文榕轩等多家挂牌聘请艺人讲演,城乡的高台演讲亦盛行。福州评话传入宁德地区,除了改用闽东方言演讲外,在表演形式和音乐唱腔上亦形成了自己的特点。这种被称为闽东评话的曲艺在福安、霞浦、福鼎、柘荣等地盛行。到了清光绪二十六年(1900)柘荣溪坪下街的黄毓金带徒传艺已达六十余人。

康熙初年,南音随闽南移民亦传至台湾。康熙年间南音晋京。据《泉南指谱》载:清康熙五十二年,时为内阁学士兼吏部尚书的李光地(1642—1718)举荐晋江吴志、陈宁,南安傅廷,惠安洪松,安溪李仪等五位南音艺人晋京,入朝献艺合奏于御苑。“管弦齐畅,声调谐和,帝大悦,赐其官,弗受,乃以纶音赐称御前清客,五少芳贤,并赐九曲黄凉伞,圆顶乌纱宫灯之属归焉”。至此,南音有“御前清曲”之誉称。

同治年间(1862—1874)晋江县蚶江乡(现石狮市蚶江镇)金兰社的名师林子修受聘赴台传艺,教传指套四十四套,并与台岛名手同台演奏《百鸟归巢》一曲,名噪台岛。泉州的“南音状元”陈武定亦于清光绪十二年(1886)前往台湾执教南音约三年。早在清康熙三十五年,由陈佛赐开设的鹿港“雅正斋”弦管社团为台湾最早的班社。随即,鹿巷镇又有“大雅斋”、“崇正声”、“雅颂声”、“聚英社”与“雅正斋”等,并称为鹿港五大南音管阁。

南音到了清代,得到蓬勃发展,在闽南方言区广为流行。南音班社组织遍及流行地的城市和农村,泉州就有笃竹轩、灵裳阁、升平奏、回风阁,晋江有御宾社、金兰社、雅尚轩,惠安有御鸣社;在厦门,有金华阁、安同阁、集源堂、锦华阁、集安堂等,并聘专业教师传授。始

建于清乾隆二十七年(1762)的东山县铜陵的南音曲馆——御乐轩,是至今保留的最古老的曲坊。该御乐轩藏南音指、谱、曲〔绵搭絮〕、〔风打梨〕等近三十首(节),俗称"大曲"。此时期,南音出现许多优秀的艺人,如泉州的陈登恒、林必珂、丁梦高、蒲井先和厦门的林祥玉、黄蕴山、陈万舍、陈江渠等。清道光二十年(1840)后南音艺人和文人学士对南音进行了发掘、整理、厘正、分类。清咸丰七年(1857)厦门书坊已有"指"三十六套、"谱"十二套的南音著述问世,如《文焕堂初刻指谱》、《文焕堂大谱——卷四》等等。南音随闽南人的外出谋生,亦流传到海外。如成立于清光绪十三年(1887)的马来西亚的南音班社——"仁和公所";新加坡的"横云阁"、印度尼西亚的"寄傲社"亦于清代成立。光绪二十一年南音艺人陈武定亦应聘在菲律宾执教南音。

随着以农耕为主的小农经济的商业社会的发展,尤其是清道光二十二年厦门辟为"五口通商口岸"之后,沿海的城市商品经济有了较大的发展。原先主要流行于广大农村的锦歌艺人,此时逐渐进入厦门谋生。道光二十五年锦歌吸收了南词的曲调使之更为丰富,而且流派纷呈。光绪四年艺人林答余创建的"答余堂"歌仔馆收徒授艺,其弟子黄仔笠出师后建立了"丰庆堂"、陈老尚建立了"庆贤堂"。锦歌艺人郑潘水创办了"声音堂",他传徒教授的锦歌多是从当地的乞食营学来的,更具锦歌的原始韵味,当地多称其为"乞食歌仔馆"。这些以"堂"字冠名的歌仔馆逐渐形成了锦歌"堂派"的艺术风格。据艺人林廷(1880—1964)口碑,其师父在清光绪十三年从市郊北乡进入市区演唱锦歌。林廷于光绪二十四年在漳州结识龙眼街锦歌艺人,后来组织了"乐吟亭"锦歌社,即"亭"派锦歌。"亭派"大量汲取南音优雅的曲调来丰富锦歌唱腔。这一时期,仅漳州所属的原龙海县附近就有三十余个锦歌馆。这些锦歌馆之间经常应邀赛歌活动,并出现在庙会、神诞等场合,演艺水平不断提高,曲目也不断丰富。经各馆、社整理演唱的曲目就有一百余个,其中的"四大柱"、"八小折"、"四大杂嘴",成为历代搬演的传统曲目。

清光绪年间,厦门市区已有好几个锦歌馆。祖籍漳州的锦歌艺人王雅忠,被厦门人誉为"歌仔王",并在厦门开馆收徒。

当年,跟随郑成功东渡的将士和百姓,大多是漳州、泉州、厦门人士,他们把用闽南语方言演唱的歌仔(锦歌)、南音及歌册等带入台湾。据洪波浪、吴新荣主修的《台南县志》(二)载:这批闽南人离乡背井,他们"每个夜晚或月夜,在庙埕或民众集合场所,舒适地弹唱家乡曲,共享夜晚之乐"。又据台湾娄子匡编著的《民俗丛书》和《台湾通志·艺文志》载:台湾艺人后来在锦歌说唱的基础上,再吸收其它艺术形式发展成了歌仔戏。随着歌仔的流传台湾,歌仔的唱本也大量传入台湾。据王顺隆著的《闽台"歌仔册"书目·曲目》一文,其目录提及闽南歌仔册(唱本)的就有《大舜》、《八摺衣》、《九更天》、《白扇记》等四百七十种之多。这些都是由厦门文德堂、会文堂、博文斋、林国清书局、鸿文堂等几家刊印的木刻版、石印版及铅字活版唱本。(现分藏于英国牛津大学荣誉中文讲座教授龙彼得、日本国学院

大学波多野太郎教授、日本文献收藏家三田裕次，及大陆和台湾的收藏家手中)。

入清以后，福州民间承继明代的唱曲，流行一种以各种曲子、小调叙唱故事的说唱形式，当地人称“伬”。有用福州民间音乐唱“洋歌”和小调的称“洋歌伬”；有原用外地土官话，后改用福州方言演唱“江湖调”的“江湖伬”；有以曹学佺创办的儒林家班，以清曲坐唱形式演唱“逗腔”的“儒林伬”；以及十番加唱的“十番伬”等。各种曲调的“伬”在传唱中互相吸收、补充和融汇，统称为“伬唱”。随各种“伬”演唱的流行，它们的演唱班社，即“伬社”遂之崛起。

道光年间洋歌盛行于福州民间，清王道征的《兰修庵避暑抄》中曾引林昌彝《福州竹枝词》：“淫言媟语久难闻，景戏洋歌里巷纷”句。洋歌经文人雅士加以雅化，改变洋歌唱腔的节奏，以平稳、清雅、悠扬而易名为飏歌，成为文人雅士休闲自娱的曲种。光绪之初福州就有洞中天、白云天等专唱飏歌的班社。而以洋歌为主要曲调弹唱，发展成为伬唱中的洋歌伬亦在民间盛行。各种伬唱的班社如雨后春笋到处可见。如洞中春、景国风、小蓬莱、五凤吟、鹤鸣皋、达云霄、贺云飞、白堂春等十数个，福州伬唱兴盛之极。

清道光年间(1821—1850)江西、苏州等地的南词传入福建。在沙县首见史载的系黄赞光组办的“清咏轩”班社(后改名“赏清轩”)，以及林振和等组织的“玉振轩”、“云韶轩”，漳州的霞东钓社南词班等。这些由江西传入的南词被称为“赣派”。在南平地区，由苏州商人与当地一些儒士、商人成立的“静逸轩”南词班社被称为“苏派”，今尚存清同治十年(1871)“三德堂”手抄本。其时，南词在福建的漳州、南平、龙岩地区广为流行。除上述的班社外尚有清源社、集公社、新春社、带音社、同仁社、咏霓社等等，演唱活动非常活跃。此外，在闽南、闽西、闽北均有南词流行。

盛行于乾隆、嘉庆年间的十番八乐，据《莆田县志》载，光绪三十二年，莆田县的“王母十番大赛会”就有一百六十九个十番八乐班社参加演唱。流行于莆仙地区的梆鼓咚，于光绪年间亦进入鼎盛期。闽西的竹板歌也很流行。

由于外来人口激增，曲艺艺人随之流入，对福建曲艺的发展产生较大的影响。据海外散人著《榕城纪闻》“康熙壬寅元年(1662)正月初八”条载：“龙山巷与打花鼓人住，亦王课户。打花鼓千余人。”一种被称为“莲花落”的民间曲艺，流传到福建的闽东，与当地的民间小曲和歌谣相结合，当地艺人以本地方言演唱，形成了以嘭鼓为主要伴奏乐器的嘭嘭鼓，并传到了毗邻的浙江平阳、苍南、泰顺等地。

由于福建的方言和方音比较复杂，所以说书也因地域方言的差异而有不同的称谓，但都以大同小异的表演形式在民间广为流行。在漳州、泉州、厦门一带称“讲古”，在福州地区则称“说书”、“评话”，闽东地区又称“闽东评话”、“讲故事”。据《厦门志》(清道光年间周凯编修)记载：“有说评话者，绿树下，古寺前，说汉唐以来遗事，众人环听，敛钱为馈。”在厦门，说书称讲古，听众主要是路头工(码头工人)、做涂工(建筑工人)、抬轿的轿夫及普通老

百姓。因此厦门说书的最大特点，就是大量运用听众的行业语言。所讲书目有《西汉演义》、《三国演义》、《包公案》等。厦门的说书到了清末已非常盛行，“讲古黄”（黄贻模）、“讲古苏”（苏金仙）和“讲古成”（许成）成为尽人皆知的厦门说书高手。流行在泉州、漳州的“讲古”则任何道具不用，手捧一本书，坐在特制的高高竹靠背椅上照本宣读。福州评话于清光绪二十六年流传到宁德地区，艺人遂以福宁方言土语讲演。随着福州评话的兴盛，曾盛行一时的讲鉴渐趋式微，讲鉴艺人大多改业从事福州评话，从而加强了福州评话艺人中讲历史、演义书目的队伍。在福州还有一种劝善的讲“太上感应篇”的说书艺人，据老艺人口碑：清光绪年间讲“太上感应篇”的艺术活动经常出现在庙宇宫观之中，街头巷尾和乡间逢神诞、朔望也时有宣讲。在漳州“宣讲善书”的说书活动亦盛行。据老艺人口碑，善书原系木刻版，全部十二册，后因专用讲本失传，改讲《二十四孝子》《警世通言》等。随着商贸的发展，盲人为糊口借助卖艺为生，他们向民间艺人学唱曲、学弹拉，终日四处奔走，有的卖唱兼卜卦算命，以换取微薄收入度日。于是，在各个城乡，就出现了以当地民间小曲或曲种曲调演唱的盲人弹唱。梆鼓咚、建瓯鼓词（又称唱曲子）、竹板歌、月琴弹唱等曲种艺术的发展都有盲艺人作出的贡献。

宣统年间闽西上杭人丘凤楼、郭跃昌组织“众乐社”，在县城开始以演唱大鼓曲行艺。

福建的大多数曲种至清末渐趋成熟，并扩大了各自的流传范围，曲种中的借鉴和交流也更为普遍。各曲种都有被叫响的演艺名人，而且流派纷呈。诸如福州评话的“三总管”、“八部堂”。锦歌中的“亭派”和“堂派”争相斗妍。南词中的“赣派”和“苏派”艺术各具特色。十番八乐的南洋和北洋两大流派经常竞技赛唱等等。

福建的畲族，作为占全国畲族总人口半数以上的少数民族，历经唐朝以来的迁徙，以宁德地区为主要聚居地。畲族的曲艺以口头语言为基础，将畲歌、盘诗、对歌和说唱艺术相结合，在不断的艺术实践中逐渐形成。据史载：清道光二年福宁（今霞浦）溪南一带畲族歌手，将汉族的章回小说和评话本改编为畲语的“全连传”（畲语，意为评话）唱本，逐渐形成畲语称之为“绍鹊苟”（意为演唱小说）的曲种和“觥瓠祈”（意为讲古时）的曲种，并在畲乡广为流传。原先在祭祀和民俗活动中的“祝由曲”（又称文筛苟，畲族意似善书），也从宗教色彩中走向世俗化，这种以韵文为主体结构的说唱亦广为流传。畲族曲种演唱的内容，除本民族的历史和英雄人物，如《高皇歌》、《日神和月神的传说》、《茶姑仙娘》、《蓝佃玉》、《钟良弼》、《麟豹王》、《钟景祺与雷万春》等之外，又大量地吸收演唱汉族各曲种的曲（书）目。

清末，福建省第一个曲艺艺人的行业机构“福州评话公会”的成立，改善了福州评话行艺的个体状况，形成了艺人、书场、商演活动的一体化。曲种的兴盛，曲（书）目的广为流传，书商亦大批涌现。厦门的文焕堂、会文堂、博文斋，泉州的清源斋、元寿堂、见古堂，福州的集新堂、应文堂、福新堂等，大量刊刻印制各曲种的曲（书）目上市。

民国时期的福建曲艺

民国时期军阀混战、帝国主义入侵，中华民族陷入深重的灾难。辛亥革命、“五四”新文化运动的相继爆发，中国共产党领导的反帝反封建革命斗争，十九路军革命政府在闽建立，中国工农红军入闽、闽西“中华苏维埃”红色政权的诞生，伟大的抗日战争，在中国共产党领导下的人民民主革命运动蓬勃发展，促使福建的曲艺呈现鲜明的时代色彩。

进入民国时期，福建曲艺的发展和兴盛继续保持上升趋势。大部分曲种自娱娱人的性质更加突显，南音、锦歌、歌册、飏歌、十番八乐等曲种成为人们休闲自娱、婚丧喜庆、神诞庙会等活动的主角，尤其是南音在闽南城乡更是弦音袅袅。民国初，活跃的南音，增加了不少新社团，厦门的“南乐研究会”等脱颖而出。

南音班社在长期的演艺实践中，一批经整理和编写的南音著述问世。民国三年(1914)南音艺人林祥玉(1854—不详)著述的《南乐指谱》四卷，内收“指”三十六套、“谱”十三套，另有外指八套、外谱四套。该书当年在台湾刊行，被同行称其校正了“凡有古本讹传”之处，“对传统曲调不轻易更改”。始刻于宣统三年(1911)，竣工于民国十年(1921)的林霁秋(1869—1943)《泉南指谱》六册，“指”增加到四十五套，“谱”十三套，该指谱被赞为“能广征正史、传奇，旁收博采，考订唱词出处，使口有所咏，心有所维，丰富充实了南音版本内容”。林霁秋还著有《南音精选》十三集，其中散曲十集三百四十阙，套曲二集九阙，过曲一集四十八阙。傅若理著的《韵雅新编》，则按管门集所创南音四百余阙。这些著述为南音的发展和南音乐学、南音史学的研究奠定了基础。

南音的勃兴，造就了一批名家。如柯霸先、陈武定、林必珂、吴瑞德、邱志竹、蒲井先、吴萍水、高文网、许启章、吴深根、陈江渠、纪经亩等。他们不但在当地传徒授艺，还先后到菲律宾等东南亚国家及台湾等地传艺。

锦歌在民国初期有了较大发展。亭派艺人张香、蔡鸥等人将锦歌音乐的〔七字调〕和〔丹田调〕在吸收南音的“空门”后，改革成〔四空仔〕、〔五空仔〕；又在〔五空仔〕的曲尾接上几句南音，名为“曲爿”。在器乐伴奏上，开始吸收南音的伴奏乐器，以南琶代替月琴，加上洞箫、三弦、二弦等，有时也采用南音的“拍”，锦歌的改革使其更加优美抒情。

锦歌艺人陈丽水、林廷、赖跃山、王清洁、陈胶掠、钟青、陈不得、朱亚等八人，应邀赴东南亚的吕宋、新加坡、马来西亚等国家，以歌会友。艺人卢菊(女)亦到台湾演出半年，演唱的曲目《牛犁歌》(〔送哥调〕)、《搭船走》(〔走唱调〕)，以及〔杂嘴调〕，在台湾城乡广为传唱。

歌册进入民国后更成为当地的文化奇观，东山尤甚“嫁女先添新唱本，让与新娘唱厅堂”成为民间婚嫁的习俗。歌册流传进台湾后盛行到写信回内地也采用歌册的七字一句、可读可唱的形式行文。民国初年，台湾竹林书局、捷发书店还铅印发行哥册《双凤奇缘》、

《双白燕》、《粉妆楼》等大批唱本。

飏歌以自娱娱人形式，主要流行于福州的中上层知识分子和店员中。在外地政、军界的闽籍官员中亦引起兴趣，班社发展迅速。如时任北洋政府海军总长的刘冠雄、交通部长的曾毓隽，在北平官邸内成立飏歌社，应酬同僚。广东盐政使沈虎男，福建海军马尾要塞司令李世甲等均组织了飏歌社，并聘飏歌票友任教习。飏歌票友邱传铨、周友彬等还走出国门，将飏歌传到印度尼西亚的苏门答腊、爪哇各岛及新加坡等地，并在国外侨区创办飏歌社。在福州，一批中学教师和公务员相继组织了"觉梦社"、"共和鸣"、"启明社"、"观尚社"、"课余消遣社"等飏歌社。飏歌自民国初期始，不但风行一时，词曲也因一批新人加盟而更趋雅化。

畲族的绍鹊苟亦趋成熟，民国八年(1919)畲族艺人钟学吉创作的《末朝歌》、《钟良弼》、《蓝佃玉》等曲目已在畲乡家喻户晓。

福州评话、伬唱、讲古等以营业性演艺为主，发展迅速。据民国二十二年出版的《福州便览》一书记载，时福州说书场、评话馆已有十四家。从业艺人激增，仅福州评话艺人发展到二百多人，女评话员已有十余人，被听众誉为"女中三杰云紫艳"("云"即周云卿，"紫"即郑紫英，"艳"即陈艳玉)在城乡走红。盛名于清末的"三总管"和"八部堂"讲演艺术更加成熟，其中"三总管"之一的赖德森，把无声电影故事改编成福州评话，开创了福州评话讲演新书之先河，福州人称之为"时装评话"。"八部堂"一批门徒中的陈春生、黄天天、黄仲梅在师承的基础上吸收了闽剧、民歌的艺术，新创了〔平嗓〕、〔泪嗓〕、〔英雄调〕、〔波浪叠〕等吟诵调，丰富了福州评话的音乐。陈春生、黄天天、黄仲梅的出众演艺，被同仁们称誉为"福州评话三杰"。伬唱到了民国时期已经溶化了清代在福州流行的各种伬唱类艺术而定型成熟，涌现出如黄连官、郑世基、牟金凤、林依银等叫响的艺人。伬唱的新班社大批涌现，如步蟾宫、胜三乐、游月宫、筱龙凤、郑桢记、小筱龙凤等伬班。讲古的职业艺人人数增多，仅厦门市在民国初就有十二家说书场，生意兴旺。出现了讲文书和讲武书流派，如陈金福、吴旺等名家。

民国初期，在福建，不仅各曲种曲(书)目有众多书局刊印其说唱本，而且海内外的唱片公司也大量灌制这些曲种的唱片销售。如福州益闻书局以石印代替木刻发行的福州评话本(现收藏在福建省艺术研究所的就有三百三十七本之多)；由新加坡兴登堡唱片公司、美国物克多、GENL 唱片公司、上海百代、高亭、联星等唱片公司录制的南音、锦歌、飏歌唱片(现尚保存在福建省艺术研究所的有一百八十余片)；民国二十六年，莆田的十番名师郑天飞与其子郑仁焕等十人，赴台传授十音八乐时，台湾为他们灌制了十六个曲目的唱片。福州评话、伬唱、锦歌、讲古等营业性的演艺活动更加市场化，聘请艺人有接洽处，艺人佣金也分等分级。时国民政府亦加强了对这些营业活动的管理，并向艺人收取"娱乐捐"。福建省立民众教育馆分馆不时开办福州评话训练所等等。

南词、竹板歌、锦歌、快板、说书等，在中国共产党领导的革命斗争中，作为宣传革命的一种艺术形式非常活跃。当南昌起义军进驻汀州后，闽西的曲艺艺人以竹板歌、快板、说书等形式开展革命宣传活动。当中国工农红军第四军于民国十八年攻克上杭县时，艺人刘子仁编唱竹板歌《打破铁上杭》，该曲目演唱了朱德指挥红四军攻占上杭的全过程，在中央苏区（中央革命根据地）到处传唱。其它的新编曲（书）目如竹板歌《穷人翻身乐融融》、《军民联合歌》、《告白军士兵歌》、《朱德在永福》、《“红脚”二》，说书《毛委员教识字》、《朱军长发铜钱》、《儿童团巧布“斗笠阵”》、《商人不是敌探》、《抓“苏维埃”的故事》，快板《土豪恶》，数来宝《暴动歌》，三句半《拥护共产党》，以及《从军别》、《十二月革命歌》等均深受听众喜爱。次年，闽西苏区创办《红报》、《闽西红旗》、《闽西列宁青年》、《晨光》，及共青团苏区中央机关报《青年实话》等报刊，大量登载革命故事、快板、竹板歌、说书等作品，为艺人提供演唱材料。民国二十一年，中国工农红军攻克漳州，接受革命熏陶的艺人们，大量演唱新创作的曲（书）目，由高刚山（笔名高般若，漳州南靖人，后参加县抗敌后援会的会员）、锦歌艺人林廷等编写的《农民歌》、《送哥哥当红军》、《帮助红军歌》、《妇女歌》、《参加儿童团》等，组织漳州锦歌艺人上街宣传演出。

民国二十二年，汀州市成立“福建省苏维埃剧团”，闽西说书班中的南词艺人、十班社里的南词艺人及竹板歌艺人参加了该剧团。这些曲艺艺人除演出活报剧外，仍以曲艺演出为主，配合政策宣传革命道理。同年，闽西苏维埃政府在汀州举行游龙、体育运动会，竹板歌《欢送阿哥上前方》、《草鞋送红军》等曲艺节目大受欢迎。

民国二十七年日本侵略军攻占厦门，将整个厦门市区十二个码头用铁丝网围住，只留一个码头出入。厦门市说书场全部停业，唯剩鼓浪屿说书场因属租界仍在营业，不久也因艺人和听众锐减，难以维系也关门停业。同年5月，国民党福建省省会从福州内迁永安。随着省会搬迁和厦门失守，不少行政机关、大中专学校、文化团体等各种机构，陆续向永安及其附近山区疏散。东南沿海沦陷区的一些大专院校，亦先后迁到福建内地。官佐幕僚、豪绅政客和公务人员接踵而至，教授、学者、专家和文化界爱国人士也相继云集永安。此时，一向交通闭塞、文化落后的永安山城，不仅成为福建战时的政治中心，而且成为我国东南半壁的文化人士荟萃之地。从民国二十七年至二十八年，隐蔽战斗在永安的共产党员和革命知识分子，在中共中央南方局及福建地下党组织的领导下，高举抗日民族统一战线的旗帜，积极开展各种形式的进步文化活动，推动抗日救亡运动。当时在永安创办的《战时民众》，该刊常报导抗战时事新闻、人物传纪、故事，以及福州评话、活报剧等。

福建的众多曲艺艺人深感国家兴亡，匹夫有责，积极参加抗日演剧运动，并把曲艺形式结合到演剧中。漳州文人高刚山与芗潮剧社陈郑萱等人合作，用锦歌作词填曲，编写了《抗战歌》、《从军别》、《送郎当兵》、《八劝哥》、《劝姐妹》、《一个东北军自述》、《嘲日军》、《脱去摩登换军装》等新曲目，组织锦歌馆社和学生上街演唱宣传，被当地民众传唱遍及街头

巷尾。泉州的“声声唱念队”扩充中小学生上街演唱许多宣传抗日的答嘴鼓书目。如“滚滚滚,中国战日本,日本鬼仔死真最(很多),中国万万岁……”。泉州的南音社团“回风阁”、“升平奏”及泉州抗战后援会组织的“泉州少年战时工作队”上街并下乡演唱宣传抗日的南音曲目鼓舞群众同仇敌忾,挽救民族危亡。福州评话艺人组成“抗战剧社”;评话艺人郑小秋、岳彬松、岳蝴蝶等亦在闽清县组成“抗日剧社”。福州评话三杰之一的黄仲梅(艺名科题仔)算是宣传抗日的先锋。黄仲梅经常提前半小时到书场,利用开演前向书客(听众)讲述报纸时事新闻。他利用福州市民一清早拉家带口赶往仓前山领事馆区躲避日寇空袭的时间,义务为避空袭民众讲报。黄仲梅不讲国民党报纸粉饰太平、谎报军情的消息,而是尽可能搜集刊登在进步时事刊物的内容,如当时在福建的郁达夫、邵荃麟、肖乾、黎烈文、董秋芳、羊枣等在永安所办的《战时民众》等报刊。黄仲梅与同时代许多福州评话艺人虽奔走卖艺于“衣食父母”之间,一旦民族危亡国难当头之际,便匹夫奋起。黄仲梅在宣传抗日、讲报中锤炼了说书艺术,此“科题仔讲报”便成为当时福州评话的一绝。

民国三十四年,中华民族迎来八年艰苦浴血抗日的胜利,当地曲艺艺人精神振奋,纷纷参加演唱宣传活动。民国三十五年仙游县庆祝抗日战争胜利一周年,一直在民间流行的十番八乐由一百二十个班社组队,参加县城举行的万人民众大游行。

民国三十八(1949)5 月,已经建立革命政权的武平县黎明政工队成立,与中国人民解放军闽粤赣边区纵队文工团率先开展革命曲艺活动,演出新编书目《五里亭》等,宣传清匪反霸、土地革命等政策。

1949 年 8 月 17 日,中国人民解放军攻克福州,很快福建全境解放。旧社会被贱视的曲艺艺人,成为人民的演员,他们积极参加曲艺改革,创作演出歌颂新社会、揭露旧社会的曲艺节目。

中华人民共和国成立以来的福建曲艺

中华人民共和国成立后,曲艺受到政府和文化部门的重视,在文艺为工农兵服务和“百花齐放、推陈出新”的文艺方针指引下,步入了一个崭新的历史时期。由于福建曲艺曲种多数历来是处于民间的自娱娱人的状态,因此,发掘、整理传统曲(书)目,扶持流散艺人的工作备受政府文化主管部门重视,对福州评话、伬唱、讲古等曲种的职业艺人组织,积极加强管理,以使提高曲(书)目的演唱质量等。各级政府和文化主管部门,举办培训班、召开座谈会,组织艺人学习。盲艺人受到人民政府的关心,在生活上作了安置,大多进入了福利院或福利工厂。盲人弹唱的曲艺形式、原先带有封建迷信色彩的曲种太上感应篇、宣讲善书等自然消失。

1950年的5、6月间，福建省文学艺术界联合会（筹），会同福州市军事管制委员会文教组，组织原福州评话公会、福州伬唱乐艺联谊会的福州评话、伬唱艺人及工作人员参加学习班。1952年，福建省文化局在泉州市举办戏曲研究讲习班，南音、锦歌、芗曲说唱等曲种的艺人参加学习，有的专区、市、县也举办训练会组织艺人学习。厦门市人民政府文化主管部门组织说书艺人讲习班，泉州等地的文化部门也组织南音、锦歌、讲古等艺人参加学习班。学习内容多是党的方针政策、社会发展史、党的文艺方针等；还组织艺人观摩新曲（书）目；邀请新文艺工作者讲课，分析传统曲（书）目的优点和缺点等。通过学习，大大提高了曲艺艺人的思想觉悟，提高了对传统曲（书）目中封建迷信、淫秽、暴力等的鉴别能力；鼓励艺人编演新曲（书）目、运用曲艺形式，为当前的政治任务服务。文艺为工农兵服务的方针政策扎根曲艺艺人心中。

福建省文学艺术界联合会（筹）组织了二十多位福州评话艺人，成立土改宣传队，分赴闽侯、古田、闽清、永泰、长乐、连江、福清、平潭等福州方言区的县份，巡回演出一千三百余场，讲演了如《九命沉冤》、《九件衣》、《白毛女》、《血泪仇》等一批新书目。一批经过整理的传统书目，如《虾米俤》、《追韩信》、《三斩觉罗桂》等也以崭新的面貌开演。厦门市成立了全市第一个文化部门办的大众说书场，并在该说书场举办说书艺人讲习班，学习时事，进行文艺政策的教育，组织对旧说本中的封建残余进行批判，介绍推广新说本。漳州市随后亦在中山公园内设立了竹棚书场。厦门市文化主管部门还牵头组织成立了“厦门市南音研究会”（南音社团组织），下设集安、锦华、金华、太平、厦港、鼓浪屿、集美等九个分会。

曲艺传播、流传的形式与渠道多样。福建省大多数民间自娱的曲种，自中华人民共和国成立后，也在当地政府、街道的组织下，走上舞台，面向社会，参加配合政治任务的宣传。二十世纪五十年代初，厦门南音界同仁合股开设的“金风咖啡座”，原是南音弦友闲暇切磋技艺，自娱自乐的集聚地，在厦门市人民政府支持下，改成“金风南乐社”，成为福建省第一个专业的民间南音社团，南音开始有了营业性的演出，厦门市文化部门派艺术干部帮助南音从自娱娱人转向在政府支持下开展艺术活动。市井里巷、村头乡间的南音、锦歌、十番八乐等在民间更为活跃。

1951年，福建省曲艺界传达、学习贯彻中央人民政府政务院《关于戏曲改革工作的指示》，省、专区、市、县分期分批举办训练班、召开座谈会，组织艺人学习贯彻中央《关于戏曲改革工作的指示》，同时还学习毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》。曲艺艺人通过政策学习和对新旧社会的对比，接受了爱国主义和新思想的教育，提高了政治觉悟和改革的自觉性，为整顿艺人队伍，促进曲艺的健康发展，筹建演出管理部门做好思想准备。福州评话工作者协会，经福州市文化主管部门同意，成立了“评话接洽处”，由接洽处制定艺人不同等级的演出费，并负责收订评话和高台讲演的安排，规定了艺人与评话馆（书场）的报酬分配原则。漳州讲古小组成立，由漳州市文化馆领导，负责组织和安排营业性活动。厦门市

组织了“说书人联谊会”，加强说书市场的管理和艺术创作指导。南词曲种由省文化主管部门拨专款、南平市操办，在南平原“赓韵琴社”的基础上，筹建南词业余剧团，演唱南词并发展成舞台剧。南词戏的演出又被借鉴到南词的演唱中，南词的说表唱空间得到了拓展。

整顿队伍，建立新的艺人组织，彻底改变了艺人的社会地位和政治地位，曲艺艺人成为人民演员。漳州将原“龙眼营乐吟亭歌仔馆”重组后更名为“漳州市龙眼营什锦歌研究社”，还相继成立了新桥锦歌社、东岳锦歌社、浦南锦歌社、天宝山美锦歌社等，大力编演现代曲目。福州市评话工作者协会和福州伬艺工作者联谊会相继成立，厦门市文化主管部门牵头组织厦门市南乐研究会。各地市组织成立的协会、研究会、乐社、小组属于政府组织下的自治性组织，仍然保持个体行艺的方式。

福建省的曲艺活动虽然形成了集体、个体并存的格局，但也仅限于福州评话、伬唱、讲古、南词曲种，以及南音的很小一部分。而绝大部分的曲种仍然是以民间闲暇自娱为主要活动形式，分别由县、乡、村的文化馆(站)参与指导和组织。

《关于戏曲改革工作的指示》最终目的是落在艺术的改革上。根据文化部指示精神，禁演一批有害的剧目和曲(书)目，福建省文化主管部门会同各地市运用曲艺训练班、座谈会、研究讲习班等形式，采取“以戏教戏”的形式，向艺人们讲解甄别什么是色情、淫秽、恐怖暴力、封建迷信等等，提高艺人的鉴别能力和主动编演反映现实生活的曲(书)目。福建省文学艺术界联合会(筹)专门编辑出版了《大众戏曲选》、《福建文艺小丛书》、《群众演唱材料》等，刊发大量曲艺、演唱材料，供农村、厂矿文娱活动演出需要。

福建省文化局为推动《关于戏曲改革工作的指示》的步伐，在福州、厦门、泉州、漳州等地分别举办“民间音乐观摩会演”。福州评话、伬唱、南音、锦歌、南词、大鼓曲、竹板歌、讲古等曲种参演。同时，各地市也分别举办了曲艺会演。一大批经整理改编的传统曲(书)目和新编曲(书)目，展示了丰硕成果。其中整理改编的曲(书)目《王子射鳝》、《淝水之战》、《郑成功》、《龙凤金耳扒》、《山伯英台》、《陈三五娘》、《秋江》、《郭子仪拜寿》，新编曲(书)目《九命沉冤》、《地下航线》、《某公三哭》、《桐江魂》、《侨眷蒋淑端》、《泉州古城颂》、《烟花告状》、《运粮船》、《周顺昌》、《九件衣》等等在各级曲艺会演或调演中深受欢迎。艺人的台风、演出的严谨性、曲(书)目的完整性和艺术的精细，体现了曲艺艺术的新面貌。

曲艺艺术的全面改革，促进了各曲种在让人民喜闻乐见方面作出新的尝试。这时，各曲种在创作、演唱等方面作了较多的改革和创新。如流行在闽南的答嘴鼓，由台湾归来定居的宋集仁和曲艺工作者林鹏翔等，在创作上突破原来的“四句联”单一结构，新创出方言抒情故事诗、文言韵故事、四句联韵长篇，并采用长短句结合的新书目。宋集仁的新作《蓬莱仙岛》、《月游淡水河》、《探亲家》、《新景》等，寄托了对故乡山水的深情，以及对新社会新景象的赞颂。南音的演出形式从过去“四房看厅”(四件乐器分两房，中坐着清唱者)的单纯清唱，发展到丰富多彩的表演唱，而且在清唱加白上丰富了南音的表现力，好看耐听，深受

观众欢迎。南词亦从原先的坐唱发展到表演唱，改变了过去仅以男声“假嗓”代替女角，到有了女演员加盟演唱。嘭嘭鼓在原来十分注重“声腔”只唱不说的基础上，加强了“唱中带说，说中带唱”，并且强调口语化成份。历来只在街头巷尾卖唱的梆鼓咚（俗称“乞食歌”），搬上舞台，演唱形式也由单人演唱，发展成为双人对唱、多人群唱及表演唱。器乐伴奏从原先的板鼓、简板，增加管弦伴奏。歌册，演唱中增加“起头”（即引子），中间夹有“留关子”（即埋伏悬念），结尾增加“激尾”或“煞尾”（即点题和归纳主题之意），不仅加强唱本文学性，而且提高了演唱技巧和艺术性。歌册在演唱唱本中突破原先只唱老唱本，由文化馆、站编写了《白毛女》等新曲目教唱，为歌册演唱新编曲目搬上舞台扩大听众面打下基础。伬唱一改传统坐着闷唱短曲或长牌曲形式，吸收福州评话的说表形式，把短曲、长牌曲连贯扩充为整本故事，又借鉴闽剧的表演技艺加大表演幅度，增强曲目的故事性。伬唱从此走出以往堂会、茶馆酬应和沿街走唱的禁锢，进入了丰富多彩的社会生活中。福州评话从原先的单档讲演，出现了对口评话，男女双档评话，还用伬唱的音乐曲调演唱、伴奏相结合，产生了评话伬新形式。芗剧说唱艺人学习四川的“荷叶说唱”表演形式，融入芗剧说唱中，丰富了芗剧说唱的表演形式，并被曲艺工作者和听众认可，称之为荷叶说唱。

抢救濒临衰落的曲种，是二十世纪五十年代人民政府和各级文化主管部门的重要文化工作之一，拯救工作被列入了议事日程。当时飏歌仅剩下一个飏歌玩友参加的“小潮音”飏歌社，文化行政部门组织飏歌玩友演唱录音予以保留资料。漳州锦歌馆从业人员仅剩白水仙、苏朝国二人。当地文化部门拨给经费补贴，派文化干部组织发掘整理传统曲目、创作和演出活动。一批能自弹自唱的女演员很快登上舞台，至 1953 年漳州经重组的锦歌社已有十数个之多。畲族的曲艺更是受到政府的重视，为继承和发展少数民族曲艺，凡有畲族聚居地的县文化馆（站）都组织培养了一批民间故事员和演唱员，绍鹊苟、觥觚祈等畲族曲种长期活动在畲族同胞的民俗活动和闲暇娱乐生活中。

曲艺会演活动是文化主管部门促进曲艺艺术发展，培养新人、繁荣创作、检阅成果的重要手段。福建省文化部门重视组织曲艺会演，举办有曲艺节目参加的综合性文艺会演和曲艺专项会演，或组队参加全国和华东区的会演等活动。福建省文化局于 1952 年举办了福建省第一届地方戏曲观摩演出大会。曲艺有南音、南词、福州评话、锦歌等曲种参加。1953 年，福州市举办第一届曲艺会演，漳州市举办首届民间音乐会演，推出一批新编曲（书）目。同年，福建省文化局组织选派厦门市南音研究会的南音《梅花操》、《走马》，漳州市龙眼营锦歌研究社的锦歌《陈三五娘》，赴上海参加华东民间音乐舞蹈会演。在 1956 年举办的全国职工业余曲艺观摩演出会上，柯梅卿演唱的福州评话伬，蔡惠治演唱的芗曲说唱《人民眼睛亮堂堂》获奖，《人民眼睛亮堂堂》并获创作一等奖。泉州市的南音曲目《筑路英雄》、《安全洋片》参加全国公路运输系统第一届职工文艺会演，获创作奖和演出奖。1957 年，全国第一届音乐周在北京举行，由厦门金风南乐团组成的福建代表团赴北京演出南音

《阳关三叠》影响甚大。在北京演出期间，南乐团的杨炳维应中国民间音乐研究所之邀，向该所及各省赴京参加音乐周的研究人员，作了南音史、南音曲种及乐器的专题介绍。同年，福建省组成代表团参加在北京举办的“全国第一届民间音乐、舞蹈会演”。卓素青、万红玉分别演唱的南音《北国风光》、《迎龙小唱》，李天生、洪兴福、邱裕成演唱的竹板歌《八月十五看月光》、《阿哥出门去南洋》被大会评为优秀节目，并被选进中南海怀仁堂作汇报演出。

福建曲艺事业的繁荣，引起唱片公司的重视。中国唱片公司于 1956 年专程来福建录制南音、锦歌、南词、竹板歌的曲（书）目，如《海底反》、《楼台会》、《安童闹学》、《审陈三》、《长工歌》、《梁祝游春》、《郭子仪拜寿》、《秋江》、《八月十五看月光》、《阿哥出门去南洋》等，发行国内外。1957 年，苏联科学院世界文学研究所民间文学研究组函寄福建省文学艺术界工作者联合会，请求寄送福州评话本《孟姜女》以供研究。

1958 年，福建省文化局、福建省文学艺术界工作者联合会联合在漳州市举办福建省首届曲艺会演，有三十多个曲种的六十一个曲（书）目参演，参演艺人八十六名，其规模之大，参演曲种之多，可算是中华人民共和国成立以来，福建曲艺史上的一大盛事。这次会演，福建省选拔出南音《侨眷蒋淑端》，芗曲说唱《破监记》，锦歌《歌唱新农村》，福州评话《刘刚闹院》、《老渔翁歼敌记》，伬唱《杨母大破水利关》、《思凡》等，于同年 8 月参加由文化部在北京主办的“第一届全国曲艺会演”。会演期间，陈春生表演的福州评话《刘刚闹院》、黄连官表演的伬唱《思凡》参加在中国文联小礼堂举办的“名家名作展演”。《人民日报》发表了专访福州评话演员陈春生的文章。8 月 14 日，福州评话艺人陈春生、陈长枝等出席了在北京召开的中国曲艺工作者第一次代表大会。同年芗曲说唱《司各脱自叹》在全国群众业余文艺会演中获一等奖。南音《海防前线建筑工人》参加华东文艺会演。

1959 年，中国曲艺工作者协会福建分会（筹）成立，黄天天任主任，陈春生、陈天波任副主任，组织一批曲艺工作者和艺人，深入南平福州铁路和闽江水电站工地体验生活，创作反映时代风貌的新书。紧接着又在福州举办了福州评话传统表演艺术讲座，聘请评话老艺人、曲艺理论工作者，介绍评话传统艺术特色，并通过现场评话讲演，使理论与实践相结合的讲座深受年轻评话艺人的欢迎。福建省文化局同时举办全省各专区、市群众艺术馆干部为期半年的训练班，学习文艺理论及开设曲艺专业基础课。同年，厦门南乐研究会、泉州南音研究社和福建省群众艺术馆，联合编辑出版的《南曲选集》，介绍南音的历史与特点，其中收集的散曲、指谱、大谱均以简谱写成，被海内外视为南音范本。

漳州、泉州、福州在当地市人民政府的关心支持下，于 1960 年相继成立漳州市曲艺团、泉州市南音研究社、泉州民间乐团、福州市曲艺团。福州市的各县、区也相继建立曲艺队。自此，南音、福州评话、伬唱、锦歌、南词均有了市文化主管部门直属的专业创作和演出团体。同年，福州市文化局从北京、济南等地选聘北方评书、相声、西河大鼓、京韵大鼓、单弦、山东快书、山东琴书、快板书、河南坠子演员十三人，组建福州市北方曲艺队，隶属福州

曲艺团。外来的北方曲种正式落户福州。

这时期，福建省的曲艺艺术教育也已起步。1961 年福建省艺术学院(今福建省艺术学校)聘请南音名艺人江来好讲授南音，南音艺术开始走进高等学府。福州市曲艺团采取以团带班的方式，培养年轻的福州评话和伬唱演员；厦门市亦开办了南音训练班，招收学员。这批新学员后来大多成为福州曲艺团和厦门金风南乐团的艺术骨干。

挖掘传统曲(书)目，继承曲艺遗产，是文化部门和艺术界人士一向十分重视的工作。厦门市也曾举办了一次规模较大的观摩演出，参演曲目达三十个，南音老艺人为挖掘抢救遗产在观摩演出中献演了已绝唱数十年的“南乐大鼓”。福建省戏曲研究所(今福建省艺术研究所)组织研究人员，对散失各地的福州评话本和福州评话艺人的口述传统本经过整理、勘误后，请专人用蝇头小楷手抄出传统评话书目二百五十四本。厦门市文化部门亦对林崧所献其父林霁秋汇编的《南曲》手抄本交由厦门市博物馆珍藏，并组织人员按原来的装帧、规格、字体、插图进行复制存档。南词艺人邱德民将自己珍藏数十年的清同治十年抄本《断桥》献给文化部门。龙岩文化馆的章文松、福建师范学院(今福建师范大学)的王耀华及中国音乐研究所的李佺民在龙岩专区(今龙岩市)采风时，在民间发现清光绪二十三年农历闰八月的“咏霓社”置“南词”手抄唱本两本(无谱)。福建省戏曲研究所(今福建艺术研究所)对在福州发现的长篇弹词《榴花梦》完整手抄本，组织专家学者进行校订和勘误工作。南音工作者配合艺人对传统曲(书)目作了精心的校订，其中对近百年来的所有曲目的去芜存菁、考订修正，对流传的民间草曲悉心搜集整理，以及对南琶指法、箫弦法的特别考究和标定，使南音演奏的音准、手法更加细致。

1963 年底《人民日报》发表题为《积极地发展社会主义的新曲艺》的社论后，曲艺艺术反映现代生活引起全省文化部门的特别重视。福建省文化局在 1964 年初为贯彻全国曲艺创作会议精神，发文倡导全省曲艺界开展“红五月新书说唱活动”。福州市曲艺团成立乌兰牧骑式演唱队，走向街头、深入农村讲演现代曲(书)目。泉州、漳州等市文化部门为配合社会主义教育运动，响应讲演现代曲(书)目号召，举办农村故事员培训班，掀起讲演现代曲(书)目高潮。厦门市开展“大讲革命故事”活动，举办农村、区街、职工业余说书员、故事员训练班。一时间，一大批革命故事和革命的现代曲(书)目的演出，成为全省业余曲艺活动的主要内容。福建省文化局、中国曲艺工作者协会福建分会，在福州联合举办“福建省革命曲艺观摩演出大会”，全省所有曲种参加演出七场，计推出六十三个曲(书)目。新创作的曲(书)目如《革命传家宝》、《关书龙扎根红庙岭》、《红色售货员》、《龙江颂》、《拾金说奇》、《“生理虎”贪财酿大祸》、《孙印记代选春联》、《王松罗民兵模范事迹》、《移山填海》、《惠女锁蛟龙》、《队长搬家》、《林海娘子军》、《巧炸虎狼窝》等等。福建省人民出版社陆续出版《地下航线》、《龙江颂》、《桥隆飚》、《智擒金兰芳》、《金沙江畔》等等革命曲(书)目。

中华人民共和国成立到 1966 年，福建的曲艺取得了很大成绩。这时期的福建曲艺事

业，以社会主义教育为指导，其间建立了主要曲种的专业演出团体，挖掘、抢救遗产，掀起了现代生活的曲（书）目创作高潮。同时，也存在着失误：曲艺工作服务政治、服务阶级斗争的要求越来越突出，忽视传统、忽视多样性、忽视审美情趣，束缚了创作题材的广度，又急于提供现代曲（书）目，使新曲（书）目题材的深度和艺术性受到影响，在曲坛上演出的曲（书）目多为昙花一现，能保留的曲（书）目很少。特别是1964年始，曲艺创作和演出的曲（书）目集中表现阶级斗争的内容，只有在民间的业余自娱中能听到传统曲（书）目演唱。1965年底，接上级指示，反映“帝王将相才子佳人”的传统曲（书）目被禁演。专业曲艺团体中的老艺人，因出身成份或“历史问题”，有不少人被专业团体遣散出团。

1966年6月，“文化大革命”开始，曲艺艺术被当作“四旧”横扫。随着运动的迅猛开展，全省专业曲艺团体被撤消、或解散、或人员下放，无一存留。书场、评话场全部停业。专业曲艺团内保存的传统曲（书）目资料被列为“四旧”、“封资修”而遭焚烧。曲艺作者也停笔辍耕。中国曲艺工作者协会福建分会被取消，仅留一人转归到福建省群众艺术馆合署办公。

“文化大革命”期间，受文艺极左路线的压制，不少名艺人和艺术骨干被视为“牛鬼蛇神”遭批斗或遣回原籍。形式多样的曲艺演唱团体，被单一的“毛泽东思想文艺宣传队”取代，演唱的尽是宣传“无产阶级文化大革命”、“打倒走资派”之类的曲（书）目。惟福州评话艺人为生计，冒着被游斗、监禁的风险，活跃在偏远县份的乡间讲演传统书目。钟情福州评话艺术的平民百姓不但愿意出资延聘艺人，而且还自愿充当保护者。一旦险情出现，负责掩护疏散。南音和锦歌的自娱自乐，亦在民间只弹不唱中绵延不绝。

1972年，福建省开展了一些曲艺活动。各级“革命委员会”为配合政治运动，开展了创作和演出活动。其中规模最大的是1972年厦门市革命委员会文化组举办的“群众业余文艺会演”，参加的有全市十四个区、局、郊县及厦门大学等单位，上演的南音、芗曲说唱、答嘴鼓、相声、快板等曲艺曲（书）目近百个。1973年厦门会演时，市区、郊区、同安县、市直属局、厦门大学中文系等二十个代表队，演出了荷叶说唱、月琴弹唱、南音小组唱、相声、快板等六十八个创作曲（书）目。省革命委员会文化组、省属文艺团体，兄弟地区的文艺单位均派人前往观摩和指导。同年，福州市革命委员会宣教组，指派福州评话艺人黄天天、陈长枝、吴乐天、陈天官等十人，举办“评话专场”，演出短篇现代革命评话。晋江地区（今泉州市）亦举办全区性的“南音改革大会唱”，省文化组、中央电视台、福建省电视台、中国人民解放军福建前线广播电台到会，拍录了《洛阳桥闸颂》、《军民鱼水情》、《让革命青春放光芒》、《晋江两岸好风光》等曲目。

1974年春节，厦门市文化馆组织了四场大讲革命故事活动；5月间，举办第一期业余故事员培训班，有三百人参加训练，选出了其中的十二人组成一支业余故事员讲演队，下乡、下厂、到机关学校、区街巡回讲演革命故事。1975年元旦，厦门市文化馆与厦门市工人

文化馆举行庆祝活动，演出芗曲说唱《鱼水情深》、《常青指路》、《飞兵奇袭沙家浜》，锦歌弹唱《智取炮楼》，南音《打不尽豺狼决不下战场》等。厦门市文化馆与厦门市工人文化宫，为“庆祝‘五·一’国际劳动节”联合举办芗曲移植革命样板戏清唱晚会。厦门市文化馆与厦门市总工会，还曾联合举办“厦门市故事调演大会”，参演的有工厂企业职工、同安县和郊区农民、驻军战士、中小学和区街居民共七十三人。厦门市文化馆与厦门市上山下乡知识青年办公室联合举办“‘厦门市上山下乡知识青年先进集体、积极分子代表会议’文艺晚会”，参演的单位有各公社和知青的文艺宣传队，演出方言相声、说书、答嘴鼓等十八个曲（书）目。在短短的一年多里厦门市就组织了近十场参演人员范围大、曲（书）目多的演出。

1976 年初，各地区（市）分别举办曲艺会演。同年 4 月，福建省举行全省曲艺调演，选拔出竹板歌《夜校钟声》，福州评话《痛说革命家史》，锦歌弹唱《夺琴记》、《俩兄弟》，南词说唱《常青指路》，嘭嘭鼓《李逵》，芗曲说唱《骨肉情深》，十番说唱《护士长》，相声《东风送暖》等曲（书）目，参加 7 月份文化部在北京举行的“全国曲艺调演”。

这期间，我省各地、市也举办过曲艺艺术研讨会，如 1973 年晋江地区（今泉州市）的南音改革研究班，南音作者三十余人参加研讨和修改南音作品二十八件。厦门市举办“曲艺基本知识”讲座，聘请厦门大学中文系教师主讲。1975 年晋江地区（今泉州市）举办“讲古创作学习班”等等。

“文化大革命”中福建的曲艺活动，由于受极左路线的制约和影响，产生的节目都宣传了“文化大革命”的错误思潮，违反了艺术规律，一些讲座、艺术研讨会等也受这种极左思想影响，造成文艺思想理论的混乱。

1976 年 10 月，“文化大革命”结束，尤其是中国共产党十一届三中全会以后，福建曲艺进入一个崭新的历史时期。福建省文学艺术家联合会也恢复了中国曲艺工作者协会福建分会的建制，福建省文化局及各地市文化主管部门，加强对曲艺事业的领导、管理和服务，采取多种措施，促进曲艺事业的发展和兴盛，以满足新时期人们对艺术欣赏和娱乐的需求。文化主管部门认真对“文化大革命”中受迫害的曲艺界人士落实政策，恢复名誉，做好转业改行和下放的演员归队工作。针对“文化大革命”中元气大伤的演出团体大量减员解散，以及演员老化、曲（书）目创作荒疏、演出场所改换门庭等等情况，在福建省文化局及各地市文化主管部门扶持下，恢复了福州市曲艺团的建制，泉州民间乐团改建扩充后成立了泉州南音乐团，厦门金风南乐团亦改建成厦门南乐团，民间的曲艺协会、玩友班社也相继恢复了活动，“文化大革命”期间被占用的演出场所和书场部分恢复了演出活动。

为促进新曲（书）目的创作、演出和培养新人，福建省各级文化主管部门把会演、调演作为重要的方法之一。各地群众艺术馆、文化馆大力组织创作，组织艺人排演新曲（书）目，整理发掘传统曲（书）目搬上舞台。全省性的曲艺和含曲艺的文艺会演相继举行，题材丰富的曲（书）目大批涌现。1978 年福建省第一届武夷之春音乐会上，伬唱《一帧照片》、南音

《台胞夜梦周总理》、锦歌弹唱《解放军带头走》、芗曲说唱《古道别》、南词《蝶恋花·答李淑一》等深受听众欢迎。为庆祝中华人民共和国成立三十周年，福州市举办了第九届曲艺会演，福州评话《桐油煮粉干》、《示众》、《会亲家》、《鲁达除霸》，伬唱《红色三兄弟》，山东快书《大战长岭寨》等，均给人耳目一新的感觉。为庆祝中华人民共和国成立三十周年举办的福建省群众业余文艺节目调演中，芗曲说唱《王婆骂鸡》、锦歌弹唱《清明思亲》、榔鼓咚《七箩荔枝》等曲(书)目获奖。厦门市亦举办了群众业余曲艺会演，有南音、芗曲说唱、锦歌、答嘴鼓等曲种的五十六个曲(书)目参加演出。这一阶段，福建曲艺创作相当兴旺，特别是现代曲(书)目创作的数量较多。这与省文化主管部门长期提出编写现代题材曲目，解决现代题材曲(书)目相对薄弱的导向分不开。针对这些现代曲(书)目的创作，如何遵循文艺创作规律、深化主题、彻底摆脱"四人帮"时期的创作模式禁锢成为创作的当务之急。省文化局召开了"全省艺术创作会议"，曲艺界的作者参加了会议。各地、市文化局组织新编现代曲(书)目讨论会，对作品进行讨论和修改等等，大大促进作者的思想解放，清除极左和右倾的影响和禁锢。

1979年，中华全国文学艺术工作者第四次代表大会在北京举行，福建曲艺界代表陶湘九、吴乐天、陈春生、唐云出席了会议。在文代会期间，他们四人还同时参加了中国曲艺工作者第二次代表大会。

这期间的曲艺演出活动中，涌现出不少反映历史题材、现代题材和整理改编的传统曲(书)目。如：福州评话《小夫妻三戏星期七》，南音《陶铸巧施破监记》、《夜追失主》，锦歌《迎船曲》，相声《戒烟记》等参加"全国职工文艺调演"；竹板歌三重唱《汀江两岸见天光》，晋京参加全国部分省(市)民族民间唱法调演。1982年，在苏州举行的全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出大会上，福建参演的福州评话《千金买骨》、南音说唱《桐江魂》获一等奖，南词说唱《当代七品官》、锦歌弹唱《思亲》获得二等奖。在省、市级会演中也涌现出一批较好的曲(书)目，如芗曲说唱《唐山台湾根连根》，南音《阿里山的回音》、《鼓浪屿号载客来》、《心中悲怨》、《乡思》、《两岸望月倍思亲》，大广弦说唱《追车》，锦歌《台湾阿婆看女排》、《水仙情》，南词《花鼓》，以及反映乡土历史人物的福州评话《林则徐》、《郑成功》、《戚继光斩子》、《马铎一日君》、《马江英雄传》等。这些曲(书)目的创作和演出都有很大的突破，多被省、市电视台和海峡之声广播电台录制播放，深受听众喜爱，福建省的曲坛，呈现出旺盛景象。

为了推动福建曲艺艺术的创作和表演的提高与对传统的继承与革新，许多文化主管部门和曲艺团体将开展曲艺理论研究和艺术改革作为一项艺术建设工程加以重视。中国曲艺家协会福建分会与福州市文化局配合，于1982至1983年间连续举办了"陈春生评话艺术流派研讨会"及陈派评话艺术四代同堂演出观摩讨论会，"福州评话三杰"(陈春生、黄天天、黄仲梅)流派研讨会，同时还举行南北曲种艺术交流会，南音、锦歌的革新讨论会上有三十三位编导及演员参加了研讨。曲艺研究工作者刘春曙、陈竹曦、林鹏翔等编撰的《福

建主要曲种浅谈》、《陈春生评话选集》及长篇评话《汀江女儿》出版。各曲种的研究社团相继成立,如南平的南词研究会、泉州的中国南音学会、厦门市南乐研究会,中国曲艺家协会福建分会还增设了理论部等等。

许多地方都加大了培养曲艺艺术人才的力度。福建省文化局决定由福建省艺术学校在南平、泉州、厦门的分校开设南词、南音中专班,招收学员培养新人。福州市曲艺团及福州市属五区八县的曲艺团以团带班形式招收福州评话、伬唱新学员。厦门市南乐团也以团带班形式招收演员和演奏员。这批新培养的人员,不仅很快就充实到各自的演艺队伍中,而且在几年后都成了演出团的台柱。泉州地区为了让青少年更系统的接受南音艺术的教育,在泉州市人民政府的重视倡导下,许多市、县的中、小学开设了南音课,在学生中组织南音兴趣小组。仅泉州市所属德化县就开办了十余期青少年南音培训班,自愿报名参加培训的人数超过六百人。

福建省地处东南沿海,与台湾仅一水之隔,有数以千万计的闽籍人旅居海外及港、澳、台。侨胞、台胞回乡探亲、祭祖,以及神诞庙会、婚丧喜庆等都离不开曲艺活动。如何加强福建曲艺界与国外及海外的交流,包括文化艺术的交流不断发展,也成了地方政府文化主管部门的工作重点。1981 年菲律宾南乐崇德社回国访问团,到泉州进行艺术交流。1981 至 1984 年福建省连续于每年的元宵节在泉州举办国际性的"南音大会唱",不仅促进了海内外的文化交流,还扩大了古老曲种在国内外的影响。来自海外的弦友有菲律宾马尼拉弦管联合会,菲律宾南风郎君社,印度尼西亚槟城东方音乐社,东爪哇南音社,新加坡湘灵乐社,新加坡晋江、南安、安溪同乡会的南音代表团,香港福建体育会南音代表团,印度尼西亚南音研究所,以及美国、日本、马来西亚的外籍华人和台湾弦友等,共演出近六百多个曲目。南音大会唱期间,海内外弦友举行多场有关南音的继承革新的切磋交流座谈会,来自广东、陕西、湖南等七个省(市)曲艺界专家学者参加了讨论。1982 年,晋江地区(今泉州市)专业和业余南音工作者组成"福建省南曲演出团",应邀到香港访问演出。同年,福州评话组团应邀赴香港访问演出。1983 年,厦门市南乐演出团应香港福建同乡会旅港福建商会和香港福建体育会邀请,赴香港作访问演出。1985 年,由泉州、厦门、晋江三个南音团联合组成的福建省南音代表团,应菲律宾国风郎君社邀请,前往马尼拉参加该社成立五十周年庆典和南音会唱活动。同年 7 月,由福州市组成的中国福州评话伬艺团,应美国美东、美西、华盛顿福建同乡会邀请,在华盛顿、纽约、旧金山等华人区演出历时一个月,回途顺访香港演出三场。同年 9 月,应日本国文化厅、日本广播协会等六个单位邀请,由泉州市南音乐团和福建梨园戏实验剧团联合组成的中国南音艺术团,前往东京,参加"亚洲民族艺术节",在东京国立剧场演出三场。如此等等,曲艺在福建对外文化交流中发挥了重要作用。

1985 年 4 月,吴乐天、陈玉秀、唐云出席了在北京召开的中国曲艺家协会第三次代表大会。

二十世纪八十年代，福建南音盛事接连不断。1984年泉州市南音乐团前往西安，参加“中国传统音乐学会第五届年会”，并在会上演出。1985年4月，政协全国委员会文化组、政协全国委员会祖国统一组、中国音乐家协会、中国曲艺家协会、中国音乐学院、福建省文化厅联合在北京主办“第三届‘华夏之声’音乐会”，泉州南音乐团赴北京作南音专场演出。适逢中国曲艺家协会第三次代表大会在京召开，福建泉州南音乐团应邀为大会演出。同年6月，“中国南音学会”在泉州成立，来自北京、上海、黑龙江、广东、甘肃、陕西、新疆、江西、河南及本省的学者、作曲家、演唱家等共七十多人，参加成立大会和南音研讨会。

新时期南音艺术在学术研究、继承革新、曲目创作和演出等方面，都取得了突出成果。各基层组织的南音社团班社发展到数以百计，堪称业余社团的全省之最。南音、锦歌、福州评话和伬唱演出市场兴盛，录制的音像盒带数百种热销海内外。其他曲种亦在当地群众艺术馆和文化馆（站）的大力扶持下，不仅提供演出场所，供群众自娱自乐，还组织安排他们参与当地民俗活动或节庆的文艺活动演出。如漳州市的各公园、广场每晚都有数不清的弦友们在演唱锦歌，或芗曲说唱，听者之众已成为当地的文化景观，泉州地区夜间各南音班社弦友相聚，处处可闻古老优雅的南音演唱。福州方言区福州评话的高台讲演亦处处可见。畲族的曲艺在畲乡亦有长足的发展，随着旅游的发展，民俗活动的活跃，觥舡祈、绍鹊苟的说唱活动愈加频繁。1984年福建人民出版社出版的《畲族传统故事》一书，收集了大批觥舡祈的书目，其中雷海青故事的众多书目被其它曲种搬演。

福建省曲艺事业在省文化局、省曲艺家协会及下属各部门的努力以及曲艺工作者的创新探索下，有了很大的发展和提高。在“百花齐放、推陈出新”方针指引下，二十世纪八十年代初福建省的南音、锦歌、福州评话、伬唱及南词这五个主要曲种在传统曲（书）目的整理改编，新编历史题材的创作，尤其是福建省地方名人及乡土题材的开掘，以及现代曲（书）目的创作上演，曾一度兴盛。随着市场经济的进一步发展、社会文化娱乐形式的多样化，福建省曲艺的许多曲种，如南音、锦歌、芗曲弹唱、南词等，多回归到休闲自娱的状况。南音虽有专业演艺团也多为文化交流、观摩演出而登台；而福州评话则活跃在城乡，应婚嫁、寿诞、喜庆或神诞被邀请，而且以演唱或讲演传统曲（书）目为主。

图　表





大 事 年 表

元

至治元年(1321)

建安(今建瓯)虞氏刊行《武王伐纣平话》、《七国春秋后集平话》、《秦并六国平话》、《续前汉书平话》、《三国志平话》等五种“讲史”小说,采用上图的形式刊印。

本年,《梨园按试乐府新声》、《乐府新编阳春白雪》、《朝野新声太平乐府》等三种元人北散曲总集,在建阳连续刊行。

至顺元年(1330)

建安椿庄书院刻印南宋陈元靓编的《新编纂图增类群书类要事林广记》。

明

嘉靖二年(1523)

农历三月十五日莆田黄石北辰宫、谷城宫,聚莆田、仙游及惠安、福清、平潭等地操莆仙语村民于此游神行傩,举行“十番”班汇赛。

万历三十二年(1604)

海澄人李碧峰、陈我含在海澄刊行用闽南方言编写的《新刻增补戏队锦曲大全满天春》二卷(又页:《刻增补万家锦队满天春》),书中收录弦管(南音)散曲一百四十六首。

万历四十七年(1619)

闽县人尚书林瀚根据罗贯中原本,参照秘阁历史档案改写成《隋唐两朝志略》刻印成书。

万历年间(1573—1620)

霞漳(今漳州)人洪秩衡刊行《新刊弦管时尚摘要集三卷》(《新刊时尚雅调百花赛锦》),书中收录南音散曲“冷宫怨”“槐阴别”“陈三”“投黑河”“昭君思乡”“春花开满园”

“送寒衣”等七十四首。

由书林景宸氏刊行《精选时尚新锦曲摘队一卷》(又题《精选新曲钰妍丽锦》),书中收录南音散曲四十九首(其中十四首为“百花赛锦”)。

崇祯三年(1630)

泉州深沪(今晋江市深沪镇)南音业余弦友组成“深沪南音社”。

崇祯年间

德化东里陈维式组织成立“德化东里弦管”南音班社。

清

顺治元年(1644)

福州出现“洞中春”“景国风”伬社。

康熙元年(1662)

榕城(今福州)龙山巷住打花鼓艺人千余人。

康熙五十二年(1713)

深沪将原深沪南音社易名御宾南音社。

本年,泉州南音艺人赴京演奏,获康熙帝赐称“御前清客”、“五少芳贤”,并赐宫灯、凉伞等物荣归。

雍正年间(1723—1735)

福州坊间木刻印行刊印用福州方言字写就的福州评话本《陈靖姑传》。

乾隆十五年(1750)

坊间刊刻福州评话本《七星白纸马》。

乾隆二十七年(1762)

东山县铜陵镇的铜兴村郎君弟子于布埕文峰街东侧建一所御乐轩南音曲馆,俗称“老爷宫”。门联题:“御苑箫笙吹白雪,乐轩歌舞奏黄钟”。

道光二年(1822)

福宁(今霞浦县)溪南镇白露坑一带畲族歌手把汉族章回小说和福州评话本改为绍鹊苟唱本。

道光十年(1830)

厦门成立“鹭江金华阁”南乐曲馆,并在厦门的美仁宫、豆仔尾、靖山头、厦门港、深田内等设分阁(分馆)。

道光二十一年(1841)

福州人李桂玉作长篇弹词小说《榴花梦》,共三百六十卷约四百八十四万字。

道光二十六年(1846)

返乡艺人汪齐恩在永泰龙门乡成立世任房伬班(伬唱),授徒十余人。

道光年间

沙县风岗黄赞光等以“清咏轩”昆腔票房组织引入南词北调,相继成立“玉振轩”、“云韶轩”等班社。

本年,浙江吴姓商人由江西将南词传入将乐,并成立“清源班”。

本年,苏州李姓商人与南平一些儒士、商人合作成立第一个南词班社——静逸轩,自称“苏派正宗”。

咸丰七年(1857)

厦门书坊文焕堂刊印南音专著《文焕堂初刻指谱》。

咸丰十年(1860)

泉州市区成立“灵裳阁”、“回风阁”、“升平奏”三大南音班社。

咸丰十一年(1861)

泉州市南门后山人陈武定编写南音曲目《伶俐姿娘》、《伶俐女人》、《懒瘴查某》(《懒惰女人》)。

同治十年(1871)

南平天主教徒组织成立南词班社“三德堂”。

同治十三年(1874)

林则徐孙媳陈谦淑在福州写有两部弹词。第一部为《镜中梦》三十二卷;第二部是《九仙枕》,分“初集”十四卷,“二集”十四卷。

本年,晋江县蚶江乡(现石狮市蚶江镇)的“金兰社”南音班之名师林子修,受聘赴台传艺,教传指套四十四套,并因与台湾名手同台演奏《百鸟归巢》曲目而名噪一时。

光绪四年(1878)

平和县小溪人秀才云章在浦南村成立“锦云堂”歌仔馆。

本年,漳州北门外小坑头村人林答余成立“答余堂”歌仔馆,收黄仔笠、陈老尚等八人为徒。

光绪八年(1882)

旅厦的安溪与同安的南乐界人士,在厦门联合组成“集安堂”南音曲馆。

光绪十六年(1890)

“达云霄”“贺云天”“寒月宫”“雅乐天”“同乐轩”等洋歌伬社在福州成立。

本年,福州都司巷人邵天开组织“洞中天”飏歌社。随即又有“白云天”“如赓飏”等飏歌社成立。

光绪二十四年(1898)

漳州秀才杨瑞庵和手工艺人高歪等人,在东门埔头村创立用蓝青官话演唱南词的

"霞东钧社"。

光绪二十六年(1900)

柘荣溪坪下街黄毓金用闽东方言讲演评话,并带徒传艺。

光绪三十年(1904)

原厦门"金华阁"部分弦友新成立了"锦华阁"南乐社。

光绪三十一年(1905)

锦歌艺人黄仔笠,在漳州北门外小坑头村组建"丰庆堂"歌仔馆。

本年,陈老尚在市郊北斗的高坑村组建"庆贤堂"歌仔馆。

光绪三十二年(1906)

龙溪县(今龙海市)田墘兜人郑潘水,在家乡创办"声音堂"歌仔馆收徒授艺。

光绪三十二年(1906)

莆田县各地一百六十九个"十番"班聚于莆田城内文峰宫前,举行"王母十番大赛"。

光绪三十三年(1907)

江西"南词北调"盲艺人黎金堂到永定县坎市卖唱,坎市南泰成商号老板把盲艺人带回龙岩老家,叫苏耕子向他学唱,自此,南词北调在龙岩传开。

光绪三十四年(1908)

南词咏霓社,又称"韵霓社"、"长汀说书班",在长汀城关成立。

宣统二年(1910)

歌颂林则徐禁鸦片的福州评话序头《禁鸦片》和全本福州评话本《鸦片记》问世。

本年,将乐的民间南词班社清源社、集公社、新春社、带音社、同仁社等相继成立。

宣统三年(1911)

上杭县人丘凤楼、郭跃昌组织"众乐社"演唱大鼓曲。

中 华 民 国

民国元年(1912)

龙岩橄榄岭人林采江在家居开馆——"雅奏轩",演奏清唱"静板"(即"十班")音乐和南词北调,参加者有艺人郭联寿、张志宏、林碧瑶等二十四人。

民国二年(1913)

以说唱"南词北调"为主的说书班社"玉雅堂"在长汀城关大同东街村成立。

民国三年(1915)

莆田县农民詹元祥写就枷鼓咚曲目《黄濂起义歌》。全曲共二千一百多行。

民国八年(1919)

霞浦县溪南镇白露坑畲村钟学吉，按真人真事编写出绍鹊苟唱本《末朝歌》、《钟良弼》等。

本年，时任北洋政府海军总长的福州人刘冠雄(1857—?)在北平建立海军俱乐部并组成飏歌社，聘请邵开天再传弟子、票友涂天轩任飏歌教师。

本年，任广东盐政使的福州人沈虎男聘请飏歌票友吴有法在广东盐务俱乐部教唱飏歌。

本年，飏歌票友邱传铨、周友彬等将飏歌传往香港，并到印尼的苏门答腊、婆罗州、爪哇，以及新加坡等地创办飏歌社。

本年，福州一批中学教师和公务员组建了"觉梦社"、"共和鸣"、"启明社"、"观尚社"、"课余消遣社"等飏歌社。

本年，时任海军马尾要塞司令的李世甲及医务界人士端木仲辉等组建"小潮音"飏歌社。

本年，福州评话艺人筱细俤创作林则徐公案评话系列书目《珍珠被》、《贩棉纱》、《肉包记》。

本年，福州评话艺人赖德森将国产故事影片《红玫瑰》改编成福州评话。

民国九年(1920)

长汀县南词清唱班"洪福堂"、"秀兰堂"、"桂兰堂"进入上杭县城关租赁场所收费演唱。

民国十六年(1927)

9月6日南昌起义军进驻汀州(今长汀县)，以双簧、快板、说书等曲艺形式开展革命宣传活动。

本年，福州评话同业公会发生五十二人入会风波。

民国十七年(1928)

7月28日，共产党员、北伐时期龙岩工人协会主席杨金贵，因演唱红军歌曲被国民党福建省第一混成旅旅长陈国辉抓捕，临刑时，高唱南词上刑场。

本年，海澄干果食杂店老板刘振发出资，锦歌艺人陈丽水在海澄县城内前街组成"乐吟亭"歌仔馆，传徒郭春风、周甲辰等十余人。

民国十八年(1929)

9月，中国工农红军第四军攻克上杭县城，民间艺人刘子仁在城内编唱竹板歌《打破铁上杭》。

本年，漳州锦歌艺人陈丽水、林廷、赖跃山、王清洁、陈胶掠、钟青、陈不得、朱亚等八人，赴吕宋、新加坡、马来西亚等国以歌会友。在新加坡时由当地"兴登堡唱片公司"录制

唱片四十五张，统称为《优等漳州儒家曲》。

民国十九年(1930)

闽西苏区创办《红报》、《闽西红旗》、《闽西列宁青年》、《晨光》及共青团苏区中央机关报《青年实话》，其中登载革命故事、快板、竹板歌、说书等曲（书）目。

民国二十一年(1932)

泉州学者傅维寒、黄子耕、陈礼烈、庄长寿等人组织“声声唱念队”，以答嘴鼓形式自编自演《泉州蔡六舍》、《路过安平桥》、《“查某仔”贼》等。

本年，红军进漳时，由高刚山（笔名高般若，南靖人）、林廷（锦歌艺人）用歌仔（即锦歌）填词，编写了《农民歌》、《当红军》、《帮助红军》、《参加儿童团》、《送哥哥》、《哥哥当红军》、《妇女歌》等曲目。

民国二十二年(1933)

一些说书班及十班社团的曲艺艺人参加了汀州市（今长汀县）成立的“福建省苏维埃剧团”。

本年，郑宗楷编写的《福州便览》一书出版。书中记录了几百个福州评话书目名称，介绍福建省立民众教育馆分馆开办的福州评话训练所。对福州男评话员一百八十余人、女评话员十余人的训练和教育情况，男、女评话员名字，讲书场的地点、设备和收费情况，及外地设在福州的会馆、同乡会和公所讲演福州评话情况作了介绍。

民国二十三年(1934)

福安县甘棠闽东评话艺人丁啼仔、曾如全、薛申弟和上塘村彭二等四人，利用夏秋时节在街头搭台演讲闽东评话。

民国二十四年(1935)

本年，锦歌八吟乐吟亭（又名乐吟亭）馆的艺人林廷、赖跃山、陈允在、赖光辉演唱的锦歌，由上海百代公司录制了十五种约二十四张唱片，唱片署名“漳州乐吟亭”。

民国二十六年(1937)

芗潮剧社的高般若、陈郑暄等六人，用锦歌曲调填词，编写了《抗战歌》、《从军别》、《送郎当兵》、《八劝哥》、《劝姐妹》、《一个东北军自述》、《嘲日军》、《脱去摩登换军装》等，被称为：“救亡弹词”。

本年，泉州回风阁、升平奏等南音社团走上街头，演唱抗日的南曲。

本年，莆田十番名师郑天飞与其子郑仁焕等十人赴台湾灌录了十六种莆田十番唱片。

本年，福州评话艺人黄仲梅（艺名“科题仔”）运用福州评话形式积极宣传抗日，“科题仔讲报”轰动全城。

本年，涵江音乐社编纂出版了《十音乐谱》收入最流行的十番曲目八十多个。

民国二十八年(1939)

由抗战会领导的一支由小学生和青年组成的“泉州明伦少年战时工作队”,上街下乡演唱南音新曲目《炮火中》、《活捉汉奸黄顺》等。

民国二十九年(1940)

南靖县山城镇成立答余堂锦歌社。

民国三十一年(1942)

国民党福州市党部为加强对民间艺人的管理,实行福州评话与伬唱艺人总登记,并主持福州评话同业公会换届改选。

民国三十二年(1943)

2 月 19 日,南靖县城附近八个乡村八个芗曲歌仔阵(锦歌)参加社火活动,演唱《火烧百花台》、《火烧楼》等曲目。

本年,福州伬艺乐唱联谊会正式成立。登记入会的有二十四个伬唱班社,会员一百四十多人。

民国三十五年(1946)

8 月,仙游县庆祝抗日战争胜利一周年,举行万人民众大游行,十番八乐队一百二十多班参加游行。

民国三十七年(1948)

由菲律宾归国华侨许玉成先生出资,在漳州市区的下沙街礼堂边的土地庙内组织“南乐兴趣小组”,跛(摆)友仔当教馆师傅。

民国三十八年(1949)

年初,上杭县众乐社艺人集体记述汇编有三十多个曲目手抄本的《校正大鼓曲》,并由众艺人盖章确认以示校对无误。

5 月,中国人民解放军闽粤赣边区纵队文工团及武平县黎明政工队成立,演出了竹板歌曲目《五里亭》。

8 月 17 日,福州评话、伬唱艺人编唱福州评话序头、伬唱小演唱上街演唱,迎接中国人民解放军解放福州城。

9 月,福建省人民广播电台开播福州评话和伬唱小演唱,并开设固定栏目播演经改编的,由黄天天、陈春生、郑世基等表演的福州评话和伬唱曲(书)目《白毛女》、《赤叶河》、《王贵与李香香》等。

中华人民共和国

1949年

10月，闽西各县、乡、村学校师生及农民协会宣传员，用土广播播唱竹板歌、南词，宣传清匪反霸、土地改革等政策。

1950年

5月，福建省文学艺术界联合会(筹)会同福州市军事管制委员会文教组举办"第一届福州评话工作者学习班"。

9月5日，厦门市人民文化馆举办为期一个月的各书场巡回讲演新书活动。

10月10日，厦门大众说书场成立。同日，举办说书艺人讲习班。

10月，南平开设西园书场、东园书场等专业评话演出场所。

本月，福州市评话工作者协会成立，原福州市评话同业公会同时解散。

本月，柘荣县文化馆对闽东评话艺人加强管理，颁发评话员演出证。

11月，福州伬艺工作者联谊会成立。

本月，福州市文化馆、福州市评话工作者协会联合举办福州评话联讲，免费招待听众，参演评话员五十余人，演出活动持续了十四个晚上。

12月，福建省文学艺术界联合会(筹)组织福州评话员二十人组成福州评话土改宣传队，分别到闽侯县、马尾、红岐及古田、闽清、永泰、长乐、连江、福清、平潭等县巡回演出，共演出一千三百余场。

本月，厦门市南音研究会成立，下设集安、锦华、金华、太平、厦港、鼓浪屿、集美等分会。

本月，厦门集安堂南乐研究分会参加厦门市广播电台播唱活动，演唱以"抗美援朝"为内容的南音曲目。

1951年

5月，福建省曲艺界传达、学习、贯彻中央人民政府政务院《关于戏曲改革工作的指示》。

6月，周宁县宣传部邀请闽东评话艺人高子安将戏剧《白毛女》改编成闽东评话在城关街头演出。

1952年

1月，福建省文化局在泉州市举办第二期戏曲研究讲习班，南音、锦歌等艺人参加学习。

2月，福建省文学艺术界联合会(筹)编辑出版《大众戏曲选》，收入福州评话艺人改

编的《白毛女》、《九件衣》、《血泪仇》、《王贵与李香香》、《小二黑结婚》等福州评话本。

10月12日，南音、南词等曲种参加"福建省第一届地方戏曲观摩演出大会"。

本月，龙溪县石码镇成立"锦歌剧社"，演出锦歌剧《孔雀东南飞》。

11月，漳州讲古（说书）小组成立。

12月，福建省文学艺术界联合会（筹）编辑出版《福建文艺小丛书》，刊发曲艺演唱材料供农村、厂矿开展文娱活动选用。

本年，漳州龙眼营乐吟亭歌仔馆更名为漳州市龙眼营什锦歌研究社，接受漳州市文化馆的领导。

本年，陈哲平和十几位福州同乡在厦门市思明南路创办福州评话馆。

本年，漳州市在中山公园南门处建立一百多平方米的竹篷说书场。

本年，泉州南音研究社成立。第一任社长何天锡，副社长庄咏沂。

1953年

1月，福建省戏曲改革委员会成立，陈虹为主任、蔡大燮为副主任，全面开展对戏曲、曲艺改革的领导工作。

2月，锦歌艺人林廷、蔡鸥演唱的锦歌《陈三五娘》，厦门南音艺人纪经亩等人演唱的南音《梅花操》、《走马》参加华东民间文艺观摩调演。

9月，福州市评话工作者协会在福建省文学艺术界联合会（筹）和福州市文教局的指导和支持下，举办"福州市评话会演"。

10月，漳州市举办首届民间音乐会演，曲艺界参演的曲目有锦歌《山伯英台》、《郭子仪作寿》，答嘴鼓《民俗寓言》，南词《秋江》，说书《钢铁是怎样炼成的》（选段）。

本年，漳州市南乐研究社成立，归属漳州市文化馆领导。

本年，漳州市民间组织的龙眼街锦歌研究社、新桥锦歌社、东岳锦歌社、浦南锦歌社、天宝山美锦歌社、霞薰锦歌社成立。

1954年

3月30日，福建省文艺工作者第一次代表大会召开，正式成立福建省文学艺术界工作者联合会，其中设曲艺组，组长黄天天，副组长陈春生、纪经亩。大会于4月4日闭幕。

9月，朱一震、陈侣白与评话艺人陈春生创作评话《红桔记》。

10月，龙岩专区首届民间歌舞、戏曲会演在龙岩举行，竹板歌《运粮船》、《新船灯》等曲目获奖。

本年，南平专区举行文艺会演，南词曲目《烟花告状》获奖。

1955年

1月20日，台湾国民党飞机空袭福州，台江、瀛滨、瀛胜、大众、安庆等书场被炸毁。

4 月，福建省民间音乐调演（南方片）在漳州举行，锦歌、南音、答嘴鼓、南词等曲（书）目参演。

11 月，福建省文学艺术界联合会组织福州评话、伬唱、南音等著名演员、作者赴鹰厦铁路工地深入生活并作慰问演出。

12 月 18 日，厦门市说书艺人联谊会成立，并在新建的第一说书场讲演《一网打尽》、《最高奖赏》、《英勇的侦察员》、《荣军锄奸记》等现代书目。

12 月，福州评话观摩会演大会（即福州市第二届曲艺会演）举行，新编历史评话《淝水之战》、《王子射鳝》等获奖。

本年，福州评话艺人郭天元赴上海，在上海的高昌庙、虹口、南京路、黄陂南路、丽皇路等处作营业演出四个月。

1956 年

3 月，锦歌弹唱《海防战士的母亲》、南词《秋江》参加福建省首届群众业余文艺观摩演出并获奖。

4 月 6 日，福州评话伬演员柯梅卿，芗曲说唱演员蔡惠治、伴奏员苏长寿等在北京举行的全国职工业余曲艺观摩演出会上获表演奖，芗曲说唱《人民眼睛亮堂堂》获创作一等奖。

5 月，泉州演出的南音《筑路光荣》、《安全洋片》，代表福建公路系统赴北京参加"全国公路运输系统第一届职工文艺会演"，黄连生获全国公路系统文艺创作奖、演员奖。

6 月，福州市文化处拨款修复被台湾国民党空袭福州时毁坏的书场。

8 月，福州市文化处举办福州市第三届曲艺会演。

9 月，南音《海底反》、《楼台会》、《安童闹学》，锦歌《审陈三》、《长工歌》、《梁祝游春》、《郭子仪拜寿》，南词《秋江》等曲目，由中国唱片公司录制唱片发行国内外。

11 月 19 日，厦门市政协邀请泉州和厦门的南音工作者参加南音改革座谈会。

本年，厦门金风南乐团赴北京参加"全国第一届音乐周"，演奏了《阳关三叠》。

1957 年

1 月，福建省民间音乐舞蹈观摩演出大会在福州举行，厦门的南音曲目《梅花操》、《八骏马》、《公主别》、《北国风光》、《迎龙小唱》等获奖。

3 月，李天生演唱的竹板歌《八月十五看月光》、《阿哥出门去南洋》，南音小组唱的《沁园春·雪》、《迎龙小唱》参加"第一届全国民间音乐舞蹈会演"，被评为优秀节目。在中南海演出时，受到毛泽东、刘少奇、朱德、周恩来等国家领导人接见。

6 月，福州市举办"福州市第四届曲艺会演"。福州评话《龙凤金耳扒》、《百蝶香柴扇》、《三戏过其祖》，伬唱《白扇记》、《斩汉云》等曲目获奖。

10 月，福建省文学艺术界联合会应苏联科学院世界文学研究所民间文学研究组的

要求，寄送该院福州评话话本《孟姜女》。

1958 年

5 月，福州市举行福州市第五届曲艺会演。

6 月，福建省文化局、福建省文学艺术界联合会联合在漳州市举办福建省首届曲艺会演，有八十六名演艺人员，十多个曲种的六十一个曲（书）目参演。

8 月 1 日，南音《侨眷蒋淑端》，锦歌《破监记》，车鼓唱《勤俭治家》，四锦班《歌唱新农村》，福州评话《刘刚闹院》、《老渔翁歼敌记》，伬唱《杨母大破水利关》、《思凡》等赴北京参加由文化部主办的第一届全国曲艺会演。期间，全体演出代表受到党和国家领导人周恩来、董必武、陆定一等接见，并合影留念。

本月，福州评话《刘刚闹院》（陈春生）、伬唱《思凡》（黄连官）等曲目在中国文联小礼堂参加"名家名作展演"。

8 月 14 日，福州评话艺人陈春生、陈长枝等出席在北京召开的中国曲艺工作者第一次代表大会。陈春生当选为理事。

本年，芗曲说唱《司各脱自叹》参加"全国群众业余文艺会演"获一等奖。

1959 年

3 月 25 日，中国曲艺工作者协会福建分会筹委会成立，黄天天任主任，陈春生、陈天波任副主任。

3 月 27 日，厦门的南音曲目《海防前线建筑工人》参加华东文艺会演和国庆十周年献礼。

5 月，著名相声演员侯宝林、山东快书演员高元钧等来闽作慰问演出。

7 月，厦门南乐研究会、泉州南乐研究社和福建省群众艺术馆联合编辑出版《南曲选集》。

10 月，福建省文化局举办全省专区、市群众艺术馆干部训练班，学习文学理论并开设曲艺专业基础课。

本年，长泰县民间艺人张上下，应台湾艺人廖益宁通过金门广播电台的邀请，录制了芗曲清唱《孟姜女》、《山伯英台》全套唱本，并由中国人民解放军"福建前线广播电台"向台湾、金门、马祖播放。

1960 年

1 月，漳州市曲艺团成立。顾问林廷，名誉团长颜荣谐。团长黄亚狮，副团长蔡徐明。

3 月，福州市曲艺团成立，团长黄天天，副团长陈长枝、吴乐天、郑世基。

本月，福州市举办福州市第六届曲艺会演。

6 月，福州评话艺人陈春生出席全国文教系统社会主义建设先进单位及先进工作者代表大会。

本月，漳州市遭遇百年未遇大水灾，中山公园内的说书场倒塌。福建省文化局拨款五仟元修复了书场。

7月，福州市组建“北方曲艺队”，队长陶湘九。该队隶属福州市曲艺团。

8月，陈春生、郑世基、陈天波出席中国文学艺术工作者第三次代表大会。陈春生出席中国曲艺工作者协会理事会。

10月，中国曲艺工作者协会福建分会（筹）成立《曲艺创作选》编选小组。

本年，南词艺人邱德民献出清同治十年（1871）南词抄本《断桥》。

本年，泉州市民间乐团（南音团体）成立。

1961年

11月，福州市第七届曲艺会演在福州市举行。

12月13日，厦门市文化馆、市工人文化宫组织本市业余南乐团体、古乐社、潮音社举办观摩演出，参演曲目近三十个，绝唱数十年的“南乐大鼓”首次参演。

12月28日，福建省第一届曲艺工作者代表大会在福州召开，正式成立中国曲艺工作者协会福建分会，黄天天任主席，陈春生、纪经亩、陈天波、陶湘九任副主席。

1962年

1月，中国音乐研究所李佺民、福建师范大学王耀华及龙岩县文化馆章文松在龙岩地区民间采访时发现清光绪二十三年（1897）农历闰八月“咏霓社”的南词北调手抄唱本二本（无谱），手抄本封面写有：“天运丁酉年闰八月中浣日立。咏霓社”及“天运丁酉年闰桂月下浣日立。咏霓社”字样。

3月，中国曲艺工作者协会福建分会对本省主要曲种福州评话、伬艺、南音、锦歌的创作力量进行普查工作。

5月，漳州市曲艺团解散。

7月，中国曲艺工作者协会福建分会成立理论研究小组。

10月，《福建南曲选集》出版。

本月，福州北方曲艺队赴上海、济南、南京、北京等地巡回演出。

1963年

1月，厦门市金风南乐团、泉州市民间乐团赴上海访问演出南音。

1月20日，厦门市文学艺术工作者联合会、市文化馆联合召开曲艺创作座谈会，研讨如何进一步贯彻党的文艺方针繁荣曲艺创作。

3月，原漳州市曲艺团解散后未安排工作的人员自发组织“漳州市民间艺人生产合作社”，白天从事生产晚上排练曲艺节目。

本月，福州评话艺人陈春生参加在北京召开的全国中长篇书创作座谈会，并在会上讲演新书《赤水岩》。会议介绍了陈春生的先进事迹。

8月，福建人民出版社陆续出版发行福州评话《九命沉冤》、《革命传家宝》、《吴书龙扎根红庙岭》、《狼窝大爆炸》、《瓮里捉鳖》、《红色售货员》、《竹蜂战》、《田间奇逢》、《王秀珍》等书目的单行本。

本年，芗曲说唱《海上轻骑兵》(林鹏翔创作，林赐福演唱)获福建省群众文艺会演优秀奖。

1964年

5月，为贯彻全国曲艺创作会议精神，福建省曲艺界开展“红五月新书说唱活动”。

10月，福州市曲艺团成立乌兰牧骑式演唱队。

11月，中国曲艺工作者协会福建分会、福建省人民广播电台、福州市文化局联合举办福州评话伬艺小型新书演唱会。

12月，我省选拔畲族农民业余演员钟赛梅等九人赴京参加全国少数民族业余艺术观摩演出大会，演出《红花朵朵开》。12月7日与大会代表一起受到毛泽东、刘少奇、朱德、周恩来等党和国家领导人接见并合影留念。

本年，福州市北方曲艺团赴江苏、安徽、山东、北京等地巡回演出。

1965年

1月，厦门市开展“大讲革命故事”活动。市文化馆、工人文化宫举行农村、区街、职工业余说书员、故事员训练班。训练班学员达二百三十多人。

5月，福州市举行福州市第八届曲艺会演。

6月26日，中国曲艺工作者协会福建分会、福州市文化局等单位联合举办“反对美帝国主义侵占我国领土台湾，支援越南人民抗美救国斗争”的文艺演出，在福州的人民剧场、中心剧场、南华剧场、天华剧场、光荣剧场举办两天曲艺专场。

7月，福建省文化局、中国曲艺工作者协会福建分会举办“福建省革命曲艺观摩演出大会”，参加演出的代表七十九名，观摩代表三十一名，演出七场计六十三个曲(书)目。福州评话《流水欢歌》、南词《林海娘子军》、南音《惠女锁蛟龙》、故事《巧炸虎狼窝》、嘭嘭鼓《队长搬家》、锦歌《牧羊女》等被评为优秀曲(书)目。

1966年

6月，因“文化大革命”掀起的“破四旧”，南平市评话场或被拆毁或停止演出。

7月，“文化大革命工作组”进驻福州市曲艺团，全团停演，团内保存的大量传统曲(书)目被焚毁。

12月，因“文化大革命”机构变动，中国曲艺工作者协会福建分会仅留一人与省群众艺术馆合署办公。

1967年

1月，“漳州市民间艺人生产合作社”受“文化大革命”冲击解散。

1969 年

福州市曲艺团解散，部分青年演员上山下乡。

11 月，漳州龙眼营锦歌社的二十名男女青年演员，响应毛主席号召上山下乡。

1972 年

3 月 25 日，厦门市举办群众业余文艺会演。全市十四个区、局的三十六个文艺宣传队、代表队的六百八十三人参加芗曲说唱、荷叶说唱、相声、答嘴鼓、说书等九十个曲(书)目的演出。会演至 30 日结束。

4 月，三明的钱香袁、姚进军合演的山东琴书《找亲人》参加福建省军区文艺会演，获优秀表演奖。

1973 年

3 月，晋江地区(今泉州市)举办南音改革研究班，参加的作者三十余人，修改南音作品二十八首，并印行一万多份分发各地。

4 月，福州市革命委员会宣教组指派福州评话艺人黄天天、陈长枝、吴乐天、陈天官等十人，在天华剧场举办短篇现代革命评话专场演出。

10 月 20 日，厦门市举办群众业余文艺创作会演，市区、郊区、同安县、市直属局、厦门大学中文系等二十个代表队演出荷叶说唱、月琴弹唱、南音小组唱、相声、快板等六十八个创作曲(书)目。福建省革命委员会文化组、省属文艺团体和兄弟地区的文艺单位均派人观摩和指导。历时十天。

1974 年

2 月，福建省文化组举办“全省农村业余文艺会演”，参加的曲艺节目有竹板歌《七姐妹》，南音《采石之前》、《海峡会亲人》、《风雨壮新苗》，荷叶说唱《飞兵奇袭沙家浜》等。

4 月，晋江地区(今泉州市)举办全区“南音改革大会唱”。福建省文化组、中央电视台和福建省电视台、前线广播电台到会并录制了《洛阳桥闸颂》、《军民鱼水情》、《让革命青春放光芒》、《晋江两岸好风光》等新曲目。

1975 年

12 月，福建省举行“专业文艺团体创作剧目调演”，南词《常青指路》、嘭嘭鼓《李逵》获选参加全国曲艺调演。

1976 年

2 月，龙溪地区(今漳州市)举办首届曲艺会演，选拔出锦歌《夺琴记》、《俩兄弟》参加全省曲艺调演。

3 月，晋江地区(今泉州市)举行曲艺会演。选拔出南音《早春》、《墟口文化站》、《大闹三关镇》等十个节目参加全省曲艺调演。

本月，厦门市举行曲艺会演，选出月琴弹唱《咱家那二个大学生》、南乐演唱《嘉讯》、芗曲说唱《特别航程》、南音《水调歌头・重上井冈山》等八个节目参加全省曲艺调演。

4月，福建省举行全省曲艺调演，选拔赴北京参加全国曲艺调演的节目。

7月，福建省代表团的竹板歌《夜校钟声》，福州评话《痛说革命家史》，锦歌弹唱《夺琴记》、《俩兄弟》，南词《常青指路》，嘭嘭鼓《李逵》，芗曲说唱《骨肉情深》，相声《东风送暖》，十番说唱《护士长》等，参加文化部在北京举行的全国曲艺调演。

10月，福州曲艺作者、艺人编演《女皇迷》、《江青窜大寨》、《粉碎“四人帮”》等福州评话、伬唱欢呼粉碎“四人帮”。

1978年

1月，福州市曲艺团正式恢复。

4月，香港东方唱片公司到漳州市录制锦歌《加令记》、《妙常怨》，芗曲清唱《钗头凤》，南音《荼蘼架》、《一身》、《亏伊》等曲目，并制成盒式录音带在国内外发行。

5月，台湾籍作家宋集仁（笔名蓝波里）创作的十二个答嘴鼓曲目，由南靖县文化馆编印成册。

本月，福建省举办“第一届武夷之春音乐会”，伬艺《一帧照片》（陈润春演唱）、闽南大鼓吹《欢庆胜利》、南音说唱《台胞夜梦周总理》（马香缎演唱）、锦歌弹唱《解放军带头走》、芗曲小组唱《古道别》、汉剧说唱《火海英魂》（邓玉璇演唱）、竹板歌《老艺人重上舞台》、南词《蝶恋花・答李淑一》等获奖。

7月15日，中国曲艺工作者协会福建分会召开第二次会员代表大会，宣布协会恢复活动，重新调查登记会员。

12月，为纪念毛主席率领红军入闽五十周年暨古田会议五十周年，中国曲艺工作者协会福建分会组织福州评话、南音、相声、山东快书、山东琴书等曲艺作者和艺人陶湘九、闫永秋等九人深入闽西老区体验生活及慰问演出十余场。

本月，闫永秋创作的长篇评书《汀江儿女》由福建人民出版社出版发行。

1979年

3月2日，厦门市举办群众业余曲艺会演，有南音、芗曲说唱、锦歌、大鼓说唱、答嘴鼓等曲种的五十六个曲目参加演出。

4月，锦歌弹唱《清明思亲》（赖秀珠演唱）、相声《剧坛回春》（钱香袁、郑梓敬）参加福建省职工文艺会演并获奖。

9月，福州评话演员林木林、陈如燕等在福建省文化局举办的优秀青年演员评奖活动中获奖。

本月，柘荣县成立民间艺人协会，会员七十余人，其中评话（含福州评话与闽东评话）艺人三十三人。

10 月 30 日，陶湘九、吴乐天、马香缎、陈春生、唐云出席中国文学艺术工作者第四次代表大会。

本月，福州市举办福州市第九届曲艺会演。

本月，为庆祝中华人民共和国成立三十周年，福建省举办全省群众业余文艺创作节目调演，参演的曲艺节目有芗曲说唱《王婆骂鸡》、独角戏《哑背疯》、锦歌弹唱《清明思亲》、梆鼓咚说唱《七箩荔枝》等。

11 月 4 日，吴乐天、陈春生、陶湘九、唐云代表我省出席在北京召开的中国曲艺工作者协会第二次代表大会。会议通过了将中国曲艺工作者协会改名为中国曲艺家协会。陈春生、陶湘九当选为中国曲艺家协会第二届理事会理事。

1980 年

1 月，中央戏剧学院法国留学生戴岩瑞、尹瑞蓓来福州观摩学习福州评话和伬唱。

3 月，中国曲艺家协会福建分会举办"陈春生评话艺术流派四代同堂演出"，并举行座谈会。

4 月，福州评话《小夫妻三戏星期七》，相声《戒烟记》，南音《陶铸巧施破监记》、《夜追失主》和锦歌《迎船曲》等参加由文化部、中华全国总工会在北京联合举办的部分省、市、自治区职工业余曲艺调演。

6 月 15 日，中国曲艺家协会福建分会第二次会员代表大会在福州召开。

本月，福州市举办福州市第十届曲艺会演。

本月，龙岩的竹板歌二重唱《汀江两岸见天光》(郭金香、李鸣皋演唱)晋京参加全国部分省(市)民族民间唱法调演。

9 月 20 日，中国曲艺家协会福建分会在福州举办全省曲艺调演。

本月，福建省艺术学校在建阳地区(今南平市)开设南词中专班，招收学员学习南词艺术。

10 月，霞浦、福安、福鼎的畲族及高山族等六十一人演出的《金鸡娘》、《考女婿》、《喜丰收》等十一个曲目晋京，参加全国少数民族文艺会演。霞浦的畲族曲艺表演《金鸡娘》获文化部、国家民委颁发的优秀节目奖。

11 月，曲艺作家陈竹曦、吴国豪、陈冰机参加文化部艺术局和中国曲艺家协会创作委员会在北京联合举办的"曲艺新作讨论会"。福州评话《千金买骨》、《悬崖勒马》，南词说唱《当代七品官》提供会上讨论。

12 月，中国曲艺家协会福建分会举办评书、相声艺人陶湘九舞台艺术生涯六十周年庆祝会。

1981 年

2 月，中国曲艺家协会福建分会在福州八一剧场举办为期两天的迎春相声大会。

本月，泉州于元宵节举行"第一届南音大会唱"。有日本、菲律宾、新加坡、马来西亚

等国家的南音团和南音研究者前来参加。

本月，厦门市南乐团与来访的香港福建体育会南乐组在厦门市政协小礼堂举行联欢演出晚会。

4月，菲律宾南乐崇德社回国访问团一行四十人，由团长陈联胜先生率领，回泉州进行艺术交流。

6月，中国曲艺家协会福建分会召开陈春生和黄仲梅(艺名科题仔)的福州评话艺术流派座谈会。

本月，中国曲艺家协会福建分会组织刘春曙、陈竹曦、林鹏翔等编撰《福建主要曲种浅谈》(初稿)完书。

7月，中国曲艺家协会福建分会在厦门组织福建省南北曲种艺术交流会，演出福州评话与南音共七场。

本月，中国曲艺家协会福建分会与福州市群众艺术馆联合举办庆祝中国共产党建党六十周年故事会。

8月，建阳地区(今南平市)成立南词研究会。

9月12日，厦门市举办曲艺调演，分南音专场和曲艺专场，参演人数二百一十九名，演出七十六个曲(书)目。为期六天。

9月18日，中国曲艺家协会福建分会秘书长唐云、伬艺艺人陈润春赴天津，参加文化部举办的全国曲艺优秀节目(北方片)观摩演出。

10月，中国曲艺家协会福建分会召开二届二次理事扩大会议。同时，召开二届三次常务理事会，学习《陈云同志对评弹工作的几点意见》。

本月，曲艺作者翁爱力参加中国曲艺家协会在扬州召开的中长篇书座谈会，福州评话《示众》参加讨论。

11月，中国曲艺家协会福建分会编印出版《陈春生评话选集》。

12月21日，福建省文化局、中国曲艺家协会福建分会在福州联合举办福州、莆田、宁德三地区评话会书。会期八天。福建省文化局局长、福建省文学艺术界联合会主席万里云到会讲话，会上学习了《陈云同志对评弹工作的几点意见》，并发出开展创新演出的《倡议书》。

12月，中国曲艺家协会福建分会在厦门召开"南音、锦歌革新"座谈会，厦门、泉州及漳州的三十三位编、导、演职人员参加了会议。

1982年

2月，泉州市在元宵节举办"第二届南音大会唱"。应邀参加的海外弦友有：菲律宾马尼拉弦管联合会、印尼南音研究社、香港福建体育会南音组等社团六十三人，美国、日本、马来西亚等外籍华人、华侨及台湾弦友三十二人。中外弦友一百五十多人共演出五

百七十五个曲目，并举行了盛大的踩街活动。中共福建省委书记项南、国务院侨办主任林一心等参加活动。中国曲艺家协会、广东等省曲艺家协会分会均派人到会观摩。

本月，中国曲艺家协会福建分会在泉州市召开南音创新讨论会。

3月15日，福建省代表团赴苏州参加由文化部主办的全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出大会。福州评话《千金买骨》（林木林表演）、泉州的南音说唱《桐江魂》获创作、演出一等奖，南平的南词说唱《当代七品官》、漳州的锦歌弹唱《思亲》获创作、演出二等奖。

4月20日厦门市曲艺工作者协会成立，并通过了《厦门市曲艺工作者协会章程》。

4月，福建省南音研究会（筹）在泉州成立，纪经亩当选为会长。

5月12日，晋江地区（今泉州市）专业和业余南音工作者组成“福建省南曲演出团”，一行十五人应邀到香港访问演出。

本月，厦门市举办答嘴鼓会演，《梁祝新传》、《活广告》获创作一等奖。

本月，中国曲艺家协会福建分会接待来访的菲律宾南乐崇德社。

8月，福州市举办第一届福州评话现代书帽（即序头）会演。

9月，福州评话应邀组团赴香港，参加福州旅港十邑同乡会举办的庆祝中华人民共和国国庆活动。

10月，厦门市群众艺术馆、厦门市曲艺工作者协会联合主办厦门市曲艺调演大会，八个代表队演出四十九个曲（书）目，芗曲说唱《唐山台湾根连根》、方言顺口溜《三相亲》获创作一等奖，大广弦说唱《追车》、南音《阿里山的回音》获表演一等奖。

11月，中国曲艺家协会福建分会与福州市文学艺术工作者联合会、福州市群众艺术馆、福州市文工团联合举办“相声文学讲座”，邀请中国广播艺术团说唱团的姜昆、李文华主讲并表演相声。

12月，福建省文化局、中国曲艺家协会福建分会联合发出：《关于春节前后积极推广新书、好书，为促进农村政治、思想工作做出新贡献》的通知。

1983年

3月，福建省文化局举办第三届“武夷之春”音乐舞蹈节，锦歌《水仙情》、《红领巾》获创作优秀奖；南音清唱《乡思》、《春早》，南音对唱《两岸望月倍思亲》，南词《花鼓》获演出奖。

4月，三明市曲艺工作者协会成立。

本月，闽侯县举办“陈春生同志逝世三周年纪念座谈会暨陈派艺术演出大会”。陈派门人叶神童、林木林、赵美美、王秋怡等演出了陈派书目。

6月，福州市举行第十一届曲艺会演。七个曲艺团参赛，福州评话《考验》、《回归曲》等六个作品获创作一等奖。

7月10日中国曲艺家协会福建分会在泉州市召开“福建省(闽南片)农村曲艺工作座谈会”。

9月,厦门南乐演出团一行十七人,应香港福建同乡会旅港福建商会和香港福建体育会邀请,赴港作访问演出。

本月,厦门市举办曲艺调演,历时五天,演出南音、说书、芗曲说唱三个专场和两个综合场。

10月,中国曲艺家协会福建分会与福州市文化局在福州联合举办福州评话艺术研讨会。

10月27日《人民日报》登载了福州评话艺术研讨会消息。

11月,中国曲艺家协会福建分会在平潭县召开创作会议。

12月,陈竹曦赴北京参加文化部艺术局与中国曲艺家协会创作委员会联合举办的中长篇曲艺创作学习班。

本年,泉州民间乐团重组,成立泉州市南音乐团。

1984年

1月,中国曲艺家协会福建分会在连江县召开中长篇书目创作座谈会。

2月16日,中国曲艺家协会福建分会在泉州召开“南音音乐特点研究会”,广东、陕西、湖南等省曲艺界专家学者,以及厦门市南乐团代表共五十多人参加。

2月20日,参加泉州“第三届国际南音大会唱”的香港及东南亚地区的部分弦友抵达厦门。当晚,海外弦友与厦门市南乐团及南音界弦友欢聚一堂同台演唱。

2月27日,福建省文化厅在福州召开“1984年全省艺术创作会议”,曲艺作者洪可人、翁爱众、林国良等十余人参加了会议。

2月28日,中国曲艺家协会福建分会在福州举办为期两天的《陈云同志关于评弹的谈话和通信》的学习班。

本月,泉州市于元宵节举行“第三届国际南音大会唱”。来自东南亚、香港等地的弦友:菲律宾南风郎君社,印尼槟城东方音乐社,东爪哇南音社,新加坡湘灵乐社,新加坡晋江、南安、安溪同乡会的南音代表团,香港、福建体育会南音代表团等参加演出。

3月18日,中国曲艺家协会福建分会、中国音乐家协会福建分会联合在泉州举行茶话会,欢迎新加坡湘灵音乐社(南音班社)来闽演出。

本月,福建省艺术学校厦门、泉州分班,分别招收二十名三年制的南音专业中专班学员。

本月,在中央戏剧学院学习的日本、澳大利亚、法国、荷兰、奥地利等国的五名留学生来厦门市观摩、研究南音艺术,在福州观摩研究福州评话和伬唱艺术。

4月,福州市曲艺家协会成立,吴乐天任主席。

5 月，由省文化厅拨款、福州市文化局主办的伬唱实验班开学。

7 月，泉州市南音乐团前往西安，参加"中国传统音乐学会第五届年会"，并在会上演出。

8 月 12 日，福建省文化厅、中国曲艺家协会福建分会、福建省电视台联合举办福建省首届相声比赛。福州军区歌舞团的《招婚启事》获创作一等奖、《理想与情操》获创作二等奖，三明地区（今三明市）的《苦辣酸甜》等五个作品获创作三等奖。15 日比赛结束。

9 月 3 日，中国曲艺家协会福建分会在福州市举行福州评话新书观摩会，演出了《林则徐》、《郑成功》、《马江英烈传》、《春风杨柳》等书目。

9 月 12 日，福州市举办庆祝中华人民共和国成立三十五周年暨福州市第十二届曲艺会演。福州评话《左宗棠外传》、《鸳鸯篮》、《马江英烈传》等获创作一等奖。

9 月 23 日，厦门市举办曲艺调演。

本月，福州市曲艺家协会创建"福州曲艺老艺人之家"，黄益清任理事会会长。

10 月，晋江地区（今泉州市）在东观西台举办故事演讲会，有二十多个故事节目参赛。

1985 年

1 月 5 日，中国曲艺家协会福建分会在平潭县召开创作会议，讨论了福州评话本《李宗仁归来》、《郑成功》等。

1 月 24 日，中国曲艺家协会福建分会、福州市曲艺家协会、福州市曲艺团联合召开"陈长枝评话艺术学术讨论会"。省、市曲艺界专家、同行及门人共六十多人参加。会上，省文化厅给福州评话艺人陈长枝颁发了表彰奖状。

3 月，由泉州、厦门、晋江三个南音团联合组成的福建南音代表团一行三十六人，应菲律宾国风郎君社邀请，前往马尼拉参加该社成立五十周年庆典和南音会唱的演出。

4 月，福建省泉州南音乐团一行二十二人赴北京参加政协全国委员会文化组、政协全国委员会祖国统一组、中国音乐家协会、中国曲艺家协会、中国音乐学院、福建省文化厅联合举办的"第三届'华夏之声'音乐会"，作南音专场演出。

本月，吴乐天、陈玉秀、唐云出席中国曲艺家协会第三次代表大会，并当选为中国曲艺家协会理事。

本月，福建泉州南音乐团为在北京召开的中国曲艺家协会第三次代表大会演出。

6 月 4 日，"中国南音学会"在泉州市成立，陈丕显为名誉会长。来自北京、上海、黑龙江、广州、兰州、西安、新疆、江西、河南及本省的学者、作曲家、演唱家等共七十多人参加成立大会及南音研讨会。

7 月，"中国福州评话伬艺团"应美国美东、美西、华盛顿福建同乡会邀请，在华盛顿、纽约、旧金山等华人区演出历时一个月，回途顺访香港，演出三场。

8月27日，中国曲艺家协会福建分会第三次会员代表大会在连江县召开，会期三天。

9月，由泉州市南音乐团和福建省梨园戏实验剧团联合组成的“中国南音艺术团”应日本国广播协会等六个单位邀请，前往东京，参加“亚洲民族艺术节”，在东京国立剧场演出三场。

10月，锦歌弹唱《台湾阿婆看女排》获福建省第四届“武夷之春”音乐舞蹈节演出一等奖。《福建日报》发表评论员文章，赞扬锦歌弹唱《台湾阿婆看女排》在思想内容和表现手法上是一次可喜的突破。

12月，泉州市文学艺术工作者联合会成立“泉州市南音协会”。

本月，漳州市曲艺工作者协会成立。

本月，中国曲艺家协会福建分会、漳州市人民政府、漳州市文学艺术工作者联合会联合举办“著名锦歌老艺人石扬泉先生从艺六十周年庆祝会”。

本月，文化部部长朱穆之到厦门等地了解福建省文化工作情况，并观看了南音等演出。

曲种表

名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	现状
南音	南曲、南乐、南管、弦管、郎君唱、郎君乐	宋	泉州	指套：〔自来〕、〔一纸相思〕、〔趁赏花灯〕、〔心肝跋碎〕、〔为君去〕 谱：〔四时景〕、〔梅花操〕、〔八骏马〕、〔百鸟归巢〕 散曲：〔山险峻〕、〔因送哥嫂〕	泉州、厦门、漳州等闽南语地区和台湾省以及东南亚诸国华人聚居地	常有演出
十番八乐	十音八乐	明代	莆仙地区	〔北台妆〕、〔鹧鸪天〕、〔采花歌〕、〔采莲歌〕等	莆田、仙游及惠安北部	常有演出
锦歌	歌仔 什锦歌 歌仔唱	明代	漳州	〔四空仔〕、〔五空仔〕、〔杂念仔〕、〔杂嘴仔〕、〔杂歌〕	漳州、厦门、泉州等闽南语地区和台湾省及海外华人聚集地	常有演出
歌册	歌仔册、唱歌册	明代	东山	〔吟诵调〕	漳州地区、厦门、泉州、台湾省	常有演出
开天官	天官赐福	明代	武平县	客家山歌调	龙岩地区	已消失
答嘴鼓	拍嘴鼓、触嘴鼓	明代	闽南地区		闽南地区 台湾省	常有演出
九莲唱		明嘉靖	莆田	十番八乐	莆田、仙游	偶有演出
伬唱	平讲伬、伬艺	明万历	福州	小调、洋歌	福州地区	常有演出
讲鉴	讲书、讲史书、讲《通鉴》	明末	福州		福州	已消失

（续表一）

名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	现状
福州评话	平话、清书	明末	福州	〔序头〕、〔吟句〕、〔诉牌〕	福州方言区、南平、三明等	常有演出
芗曲说唱	歌仔阵	明末	漳州	〔杂嘴调〕、〔七字仔〕、小调	漳州、厦门、台湾省	常有演出
讲古	说书、讲故事	清代	厦门 泉州 漳州		闽南地区	常有演出
梆鼓咚	咚鼓咚、咚鼓唱、板鼓唱、俚歌	清代	莆田、仙游	民间小调	莆田、仙游、惠安、福清、平潭、永泰、永春	偶有演出
船歌	船灯	清初	武平	南词、小调	闽西地区、广东平远、江西会昌等	已消失
校场伬	校场沿伬唱	清初		江淮小调	福州	已消失
飏歌	洋歌	清初	福州	洋歌小调	福州地区、台湾省以及新加坡	已消失
绍鹊苟	全连传、唱全联	清中叶	霞浦畲村		福建宁德地区的霞浦、福安、福鼎等畲村以及广东、浙江、江西、安徽等畲村	偶有演出
南词	南词北调、十全腔	清中叶	南平 龙岩 漳州	〔正韵〕、〔北调〕	南平、龙岩、漳州等地区及台湾省	常有演出
闽东评话	评讲、评书、讲古、评话	清末	柘荣	序头、民间小调	宁德地区	偶有演出
嘭嘭鼓	闽东莲花落、渔鼓	清末	福鼎 霞浦	莲花落调	闽东、闽南以及浙江的苍南平阳、泰顺等地	偶有演出
驳邪歌		清末	龙岩	民间小调	龙岩地区	少有演出
大鼓曲	唱饶平	清末		四平戏曲调	龙岩地区	已消失
善书	说善书	清末			漳州、泉州、福州等地区	已消失

（续表二）

名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	现状
竹板歌	叫化歌 讨食歌	清代	永定 上杭 武平	五句板、四句板	龙岩地区	常有演出
祝由曲	文筛苟	清代	福安	畲歌	福安、柘荣、罗源等地	少有演出
道情		清代			闽西	已消失
盲人弹唱	盲人走唱		泉州	民间小调、歌仔、南音	泉州	已消失
大广弦说唱		民国初		〔哭调〕、〔七字调〕	厦门、漳州、台湾宜兰	偶有演出
唱曲子	建瓯鼓词、念花、唱古事	民国	建瓯	目连调、小调	建瓯、建阳、松溪、政和等地	已消失
评书						少有演出
西河大鼓						少有演出
京韵大鼓						少有演出
山东琴书						少有演出
皾皾祈	讲古时	不详	福安		福建畲村	少有演出

志　　略





曲　种

福州评话　又称平话、清书，流布于福州方言区的福州、长乐、连江、闽侯、福清、平潭、闽清、永泰、古田、屏南、罗源等市(县)。

福州评话的历史渊源难以确考。据元·陶宗仪《南村辍耕录》记叙，宋季元初临安著名说书艺人丘机山尝至福州说书，以吟诵"诗赞"开篇，然后转入夹说夹吟的"正话"，最后又以诗赞作"结台吟"，并以"捎响钹"作间奏。福州评话现仍承继这种形式。据艺人口碑，明末福州评话艺人丘梧椿曾演说《武松杀嫂》书目，并创有序头《福州西湖》。清初福州评话业已盛行。有清代坊间书刊书商的福州评话刻本面市甚多为证。收集到的有如清雍正年间(1723—1735)的《陈靖姑传》，乾隆十五年(1750)的《七星白纸马》、道光年间(1821—1850)的《双珠球》(又名《珠球记》、《七十二粒珠球记》)、《金扁扒》("扁扒"为福州妇女的头饰)、《玉蟆蝴》("蟆蝴"系蜻蜓的福州方言)、《双帕锦香亭》、《麟儿报》(右旁书：又名《说平话廉清中三元》)、《封神榜》、《三国志》，清同治年间(1862—1874)的《车公子传》(又名《花灯记》)、《新编兰花贡》(又名《铁屎换金银》)、《杨飞婵打擂》、《新编山海关》(又名《斩马寿》)、《新编下江南》(又名《康华瑞》)、《四次下江南》(又名《双连环》)、《孟丽君》(又名《择婿射袍》、《忠孝烈节传》)、《招贤榜》(又名《孟丽君》)、《扯本章》(又名《孟丽君》)、《新编芦虾记》(又名《王公十八判》)、《八角水晶牌》(又名《梅从善》)，以及清光绪年间(1875—1908)的《新文大清传》、《新编玉宝带》(又名《段永铨》)、《新刻钩刻初集》(又名《赵遇春》)、《三娇巧会美才郎》、《新文双金印》(又名《铁沙山》)、《新编跋马曹》(又名《双金印》)、《新编斩文雄》(又名《双金印三集》)、《新编评话翡翠麒麟三集》(又名《郑元和三集全》)、《雌雄双连环》、《汾阳姐拍优粪》("拍优粪"福州方言，即挑粪便)等等福州评话刻本。



早期的福州评话艺人，以串乡走里和应聘高台在城乡演出营业谋生。他们用福州方言说唱，除少

数书目只说不唱外，大多数书目是有说有唱的，且有基本唱腔，但无弦管伴奏。表演者只用箸子（筷子）敲击一爿铙钹作讲演的间奏。表演者持铙钹的手的拇指套上玉制扳指，扳指触及铙钹边沿的变化来控制铙钹被敲击时音响的变化。醒木为福州评话表演的主要道具。

福州评话唱调的唱腔，主要有序头、吟诵、诉牌三种。序头，是讲述正书时的短篇书赞。它可以与正书内容无关，只为压座静场、招徕听众；它也可以与正书相联，起点题作用，点明故事发生的时间、背景，以及故事提要；它也可以在报书目时，介绍其别名及故事出处。序头采用韵文吟诵，其内容包罗万象，谈天说地评史记胜，注意文字技巧，如药名、果名、节气歌、十二生肖歌、藏头诗等等，常被使用。吟诵，是福州评话的基本唱腔。它用以表唱、表现人物的内心独白和人物之间的对话。主要曲调有〔高山流水〕、〔浪淘沙〕、〔连珠〕、〔滴滴金〕、〔泪噪〕等。吟诵时格律要求不甚严格，一般只求上句仄音收尾，下句平声收尾。〔诉牌〕音乐性较强，多用于人物的身世表白和倾诉情感。民间小调〔贺年歌〕、〔真鸟仔〕、〔三十六计〕、〔五字叠〕等也经常被采用。

福州评话的常演书目的内容题材大致可分以下几类，即长解书（历史演义说部）、短解书（武侠小说）、公堂书（清官判）、家庭书（才子佳人、伦理道德）、民间故事书、青衣书（悲剧）、花书（喜剧），以及神怪书等。

清道光二十年（1840 年）鸦片战争后，福州被辟为五口通商口岸之一。商贸的扩展促进了市民文化的拓展，福州评话艺人激增。据艺人口碑，福州评话从艺者仅市区已超百人之众。清道光年间出现了阮红枣等一批被听众叫响的福州评话艺人。阮红枣传艺其子阮乌枣、传孙阮湃湃、阮庆庆（艺名"后洲庆"），并在其居住地聚集了一批福州评话艺人。有"阮家评话邵家戏（指闽剧）"、"后洲——评话窠"的艺谚在民间传颂。福州评话艺人行艺除串乡走里、应聘高台之外，还进入了书场演出。"舌耕社"、"文榕轩"等多家评话馆（书场）的经营者，一方面招揽评话艺人进馆挂牌标明听众收费标准；另一方面招揽城乡听众到书馆选择评话艺人、选定书目、约定时间地点，聘请艺人去雇主院落、或门前、或庙社、或村头，搭台表演。到了清光绪年间，福州评话名师涌现、流派纷呈，福州评话艺术有较大的发展。名气较大、对福州评话艺术的发展起着较大作用者有"三总管"（或称福州评话三鼎甲）、"八部堂"，及福州评话女艺人叶三嫂。

"三总管"是阮庆庆（生卒年不详，艺名后洲庆）、徐炳铨（生卒年不详，艺名双门大）、赖德森（1888—1943，艺名绣和尚）。阮庆庆说书如话家常、唱腔俏皮跳跃。徐炳铨说书富书卷气，新创〔平和调〕、〔滴滴金〕等吟诵腔，尤其吟诵朗读诗、词、歌、赋、圣旨公文、尺牍深受听众青睐。赖德森则开创自编自演先例，并以多说表少吟唱自成流派。

八部堂：百宝营、黄菊亭（艺名科题）、林细佛（艺名筱细佛）、徐天定、徐天生、林德康、高底三、细九作。百宝堂以唱腔名世，被福州评话界誉为福州评话唱腔宗师。黄菊亭讲究唱腔、锤炼字句，行内人赞叹不已。林细佛以采集民间传说、里巷故事自编自演为主，少用

别人写的评话本，并创造了〔波浪叠〕吟腔，被福州评话界广泛采用。徐天生以讲文书为主，铙钹点丰富多彩，被听众和行内人美号“飞钹仙师”。徐天定的武书文说独树一格。徐天生、徐天定这对胞兄弟，在书迷中有“文武两状元”之美誉。

“三总管”、“八部堂”中的艺人在艺术实践中，使福州评话唱腔中的吟诵调得到较大发展。阮庆庆的庆庆调、徐炳铨的双门大调，以及徐天生的天生调、百宝营的百宝营调等等被后人传承加以发展丰富。清道光年间，福州评话从以坐讲为主，发展到站多坐少，加大了表演动作的幅度和力度。从过去吟多白少，发展到说表成份增大、可听性更强。福州评话第一位女艺人叶三嫂的出现及走红，为福州评话女性表演的手势、面风、戏曲程式的借鉴，吟腔、牌钹的女性特点奠定了基础。

鸦片战争(1840)爆发后，福州民众反对帝国主义侵略，掀起民主革命浪潮，福州评话书目题材有了较大的拓展，不单是以演义、历史故事为主，并适应时事创作了《林则徐禁鸦片》、《中法马江海战》、《禁鸦片》、《陈三行南洋》、《马达加》等一批新书目。一批采撷本地人情风貌的乡土书目，如歌颂福建包青天式刑官王绍兰的《王公十八判》、乡宦甘国宝故事的《甘国宝》、南少林武僧抵抗官府的《南少林寺》，以及乾隆四大案之一的《长泰十八命》(又名《闹灯会》、《斩浦霖》)等等，都成为后代久演不衰的书目。

清末民初，福州评话演艺人员激增，一个团结同行、维护艺人权益、整肃演艺市场的福州评话公会成立。据曾是福州评话公会负责人的阮庆庆和徐炳铨口碑，该公会在民国初年，曾得到当局政府允诺，只有该公会会员才具有公开的营业资格。

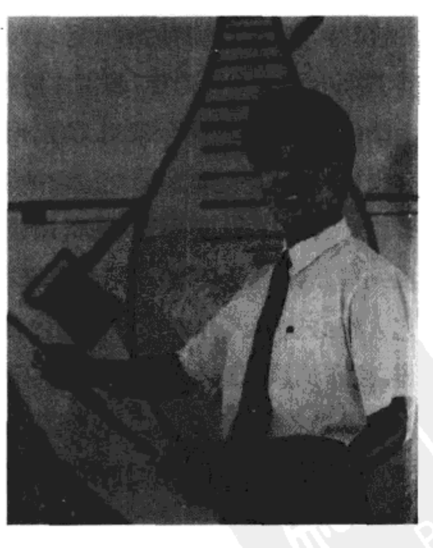
民国初期，福州评话从业艺人已有二百余人，其中女艺人已有十几人。分成“南台帮”、“横街帮”和“桥南帮”的城市区域帮派，每个“帮”都拥有数十名艺人。“三总管”、“八部堂”的艺人们更加成熟走红，被更多的茶馆、书场聘请坐场演出。其中赖德森根据小说和传入福州的无声电影故事，改编为福州评话讲演获得成功，从此开始福州时装评话(即表现当代生活内容)之先河。影响较大的有《红玫瑰》、《陆格兰》、《啼笑姻缘》等一大批师承“三总管”、“八部堂”的福州评话艺人涌现。民国十六年(1927)有五十二位福州评话新艺人要求加入福州评话公会，以便取得公开行艺营业的资格。由于福州评话业从艺者众，一些评话艺人担心这些入会者挤占他们的营业收入，尤其担心一批渐露头角的艺人影响自已的地位，便藉词婉拒这些人入会，因此产生了“入会风波”。这五十二位福州评话艺人，在师辈的鼎力帮助下，历经两年的努力争取才解决了入会问题。

新崛起的福州评话艺人加入福州评话公会后，福州评话业更加兴盛，其中被誉为“福州评话三杰”的陈春生、黄天天、黄仲梅走红城乡。女艺人也增至数十人，其中被听众誉为“女中三杰云紫艳”(“云”即周云卿、“紫”即郑紫英、“艳”即陈艳玉)已十分叫座。福州评话艺人队伍的壮大，促进了福州评话艺术的发展。陈春生吸收了闽剧和民间的艺术养料，新创了〔平嗓〕、〔泪嗓〕、〔英雄调〕等多种吟诵调。黄天天发展了其师筱细俤的〔波浪叠〕。黄

仲梅(艺名“科题仔”)于抗日战争初,独创评话讲报新形式。他采摭报章、杂志的抗战消息、热点新闻,运用评话技巧的讲演,在社会上引起轰动。黄仲梅的“扮底”(即上午所看的故事下午即能以评话形式演出)艺术对福州评话以口头再创作的方式得到发展。黄仲梅勤于授徒,其讲报的这种福州评话特殊艺术很快被艺人阮宝清、吴鹏飞等承继,并自成流派。福州评话艺人唐金淦(艺名“小天生”)、谢宝森、陈长枝在福州评话书坛成为讲长解说部的名派。随着“海派”小说的风行,福州评话亦逐渐风行讲演武侠书,如《荒江女侠》、《风尘七剑》、《宝剑金钗》、《八窍珠》等改编小说的新武侠书目,被赋予地方乡土色彩后,流行书坛。福州评话开始向福州以外地区拓展,如艺人陈春生、叶神童等开始到南平、沙县、三元(今三明市)等作营业性演出。

民国时期,福州评话艺人激增,评话馆(书场)亦增至三十余家。据郑宗楷编写的《福州便览》(民国二十二年出版)一书中,详尽记述了福州评话馆的地点、设备及收费情况等等,以及福州评话艺人讲演的书目名称数百个。此时期,坊间的石印评话本亦非常兴盛,大批评话本上市。如署名“上海益闻书局”(又称“福州上海书局”)编印出版的评话本,它们用浅红色书皮配以人物、花卉、博古等插图仿古线装装帧,被俗称为“红本”(七十二开本)。其体例与原木刻本大致一体,唯福州方言增多,说表篇幅加大,内容多为乡土故事。如《甘国宝》、《钱顺姐》、《帝王传》、《邱丽玉》、《百鸟图》、《山海关》、《香勾判》、《绣鞋记》、《王天福》等。这批“红本”,现收藏在福建省艺术研究所的就有三百三十七个书目共四百四十一册。福州三友书店亦出版发行了《忠臣血》、《英雄泪》等一批福州评话书目。上海的“百代”“高亭”唱片公司数度来福州采录、灌制福州评话唱片发行,远销港澳地区及东南亚诸国。

民国二十六年(1937)抗日战争爆发后,福州曾两度沦为敌战区,其中虽有数年为国统区,但经常遭日机轰炸,福州市境萧条,评话馆关闭,仅剩仓前山一书场。福州评话艺人因无法在福州高台行艺,郑小秋、岳彬松、岳蝴蝶(女)等艺人只好转到闽清县组成了“抗日剧社”,演出方言文明戏宣传抗日,其影响最大的剧目如《枪毙石介公》等。在福州市的评话艺人也大多参加了抗战剧社,参加街头剧的演出。如黄仲梅受雇在仓前山外国领事馆区的评话馆讲书,他利用开场前的半小时,免费为避空袭的市民讲报。讲报内容择取当时郁达夫、邵荃麟、肖乾等在永安创办的《战时民众》等报刊发表的文章,抨击时政、宣传抗日。黄仲梅的讲报自此成为福州评话之一绝。



随着福州评话的兴盛和发展,艺人的地区帮派产生了摩擦和矛盾。福州评话公会在协调、解决摩擦和矛盾中作用加强。公会除了保障入会充行的评话艺人的公开营业演出外,

还对非会员艺人的公开演出加以制止，将他们扭送警察局处理。福州评话公会曾组织福州评话艺人讲习所，聘请学者讲授历史、文化课，并动员福州评话艺人组成“抗战剧社”演出方言文明戏。时国民党福州市政府，亦加强对福州评话公会的管理，交由福州评话公会负责向艺人收取“娱乐捐”上缴给税务部门。二十世纪四十年代，通货恶性膨胀，民生凋敝，艺人谋生艰难，福州评话营业日渐衰退。福州市区三十余家评话馆难以为继，接近闭馆停业。福州评话艺人从书馆转向城乡高台。

1949年8月17日，中国人民解放军解放福州市。福州评话公会组织福州评话艺人编演评话序头，上街演出欢迎中国人民解放军进城，欢呼福州城解放。

中华人民共和国成立后，福州评话进入崭新的历史时期。1950年，福建省文学艺术界联合会(筹)，帮助福州评话艺人组建了福州评话工作者协会，取代了福州评话公会，并与福州市文教局联办文艺学习班。艺人轮流进入学习班学习政治时事和文艺政策，通过“以书教书”的方式，提高艺人的政治觉悟和艺术水平，剔除旧书目中的封建、暴力、恐怖，以及淫秽的段落，指导艺人朝着健康、活泼、贴近生活方向发展。福州市区从原先仅存的九家评话馆，迅速恢复发展到近三十家，评话艺人进入书馆日夜开讲，周末还加演早场。1951年，福州市评话工作者协会成立了两个“评话接洽处”，负责收订评话客户、安排演出馆所及高台场次，理顺艺人与评话馆的收入比例。南平、泉州、厦门的书场也不定期到福州延聘艺人前往演出。福州市区、城乡等高台应聘繁忙。福州市所属周边县乡相继成立福州评话协会。同年，福州市评话工作者协会组织陈水官、陈宝隆、胡天飞等二十名艺人，参加土改工作队。艺人陈春生、黄仲梅、陈长枝、吴自然等，赴郊区体验生活，由吴自然执笔编写《九命沉冤》，在城乡街头演出和在福州市人民广播电台播演。

1953年，福州市评话工作者协会在福建省文学艺术界联合会和福州市文教局的指导和支持下，举办福州市评话会演(后被确认称“福州市第一届曲艺会演”)。演出了《九命沉冤》、《无脚飞将军》、《九件衣》、《周顺昌》、《把一切献给党》、《地下航线》等大批现代题材的书目，以及整理改编的《王子射鳝》、《淝水之战》、《郑成功》、《龙凤金耳扒》、《蔡松坡打倒袁世凯》等。会演中的一批新老艺人，如陈春生、黄天天、吴乐天、陈长枝、叶神童(即小神童)、苏宝福、黄益清、谢金森、唐金淦、郑小秋、郭天元等深受听众喜爱。

随着福州评话艺术的兴盛和发展，引起海内外学者的关注，苏联科学院世界文学研究所民间文学研究组，致函福建省文学艺术界联合会，索要福州评话《孟姜女》话本提供研究。1958年，福州评话《刘刚闹院》(陈春生表演)、《老渔翁歼敌记》(陈长枝表演)，参加第一届全国曲艺会演获得成功。《人民日报》在会演期间，发表了对福州评话艺人陈春生的专访文章。

1960年，福州市文化局决定在原“福州市评话工作者协会”和“福州市伬艺联谊会”的基础上，组建了福州市曲艺团(“协会”和“联谊会”同时解散)。曲艺团七十七人的编制中，

福州评话艺人就有六十七人，学员编制十人。自此，福州评话艺人进入了专业演出团体，创作、演出均由曲艺团负责组织和安排，工作和生活有了稳定感，福州评话艺术的发展，又进入一个新的阶段。

福州评话的理论研究和创作，受到中国曲艺工作者协会福建分会的重视。该协会组织新创作的书目有：《九命沉冤》、《革命传家宝》、《吴书龙扎根红庙岭》、《狼窝大爆炸》、《瓮里捉鳖》、《红色售货员》、《竹蜂战》、《田间奇逢》、《王秀珍》等歌颂英雄模范及先进事迹的作品。这些作品在二十世纪六十年代初，陆续由福建省人民出版社出版发行。评话艺人陈春生参加1963年在北京召开的"全国曲艺创作座谈会"，并在会上演出了新编的《赤水岩》，受到与会者的好评。

福州评话在福州市每隔二年举办一次的曲艺会演中不断推出新人、新书，充当历届会演的主角。福州评话在市场上演的书目中，大大增加了反映现代生活内容书目的比例，在书场、高台，福州评话成为人们文化生活中不可或缺的内容。

1966年"文化大革命"开始，福州市曲艺团"停演闹革命"，艺人受到不同程度的冲击。福州市曲艺团名艺人受到"批斗"，有"历史问题"的艺人被遣散，部分中青年演员"上山下乡"。福州市二十九家评话书场全部关门停业。福州评话在城市几乎不见踪影，唯有边远乡村尚有评话艺人为生计出没高台，演出时还出现听众自动"掩护"艺人躲过红卫兵、工宣队揪斗的感人事迹。

1978年1月，福州市曲艺团恢复，文艺政策得到落实，艺人陆续回团。福州市所属的郊县评话协会陆续恢复活动，并改名为曲艺团(队)。时有闽侯县曲艺团、长乐县曲艺团、连江县曲艺团、福清县曲艺团、永泰县曲艺团、平潭县曲艺团，以及福州市的台江区、鼓楼区、仓山区、马尾区曲艺团(队)。福州评话阵容更加强大，人员中新人辈出。福州市恢复了每两年举办一届曲艺会演，福州评话在会演中仍是担纲"主角"。

1978年中国共产党十一届三中全会以来，随着改革开放的深化，福州评话在省、市文化主管部门及省、市曲艺家协会的重视和关心下，得到了发展，走向繁荣。

福州评话一批老艺人，如陈长枝、吴乐天、叶神童、苏宝福、唐彰文、毛钦铭等活跃在书场、高台，一批年轻艺人如林木林、王秋怡、陈如燕、魏惠珍等脱颖而出，并在全国省、市的会演中获奖。福州评话的理论研究和创作队伍也初具规模，形成了老中青三代人的梯队结构。如陈竹曦、陈奋吾、黄宗沂、洪可人、翁爱力、林光耀、陈晓岚等。他们在理论研究和书目创作方面都有力作问世。

在书目创作方面，整理改编传统书目占主导地位，如《桐油煮粉干》、《海瑞背靴》等，一批新编乡土历史题材的书目，如《林则徐三计破英夷》、《马江英烈传》等成为新宠。现代题材的书目，如《鸳鸯篮》、《金不换》、《考验》、《小夫妻三戏星期七》、《回归曲》等，亦在听众中流传，并常被雇主点书聘请讲演。福州评话《千金买骨》参加1982年在苏州举行的"全国曲

艺优秀节目(南方片)观摩演出大会”时,获创作一等奖、演出一等奖。

新时期,福州评话在理论研究、继承和革新方面非常活跃,成果突出。福州评话参加文化部与中国曲艺家协会联合举办的“曲艺新作讨论会”,会上推出《千金买骨》及《悬崖勒马》新书目。福州评话《示众》,参加中国曲艺家协会在扬州召开的“中长篇书座谈会”。由福州市文化局举办的福州评话流派艺术研讨会、福州评话艺术研究会多次召开。如在陈春生、黄仲梅、陈长枝等福州评话老前辈的艺术研讨会上,与会者提交了大量研究文章,而且各流派的传人们,还在会上讲演了各流派的代表书目。1983 年 10 月 27 日《人民日报》发表了福州评话艺术研讨会的消息。福州市文化主管部门组织作者搜集整理福州评话优秀书目,编印出版了《陈春生评话选集》;受中国曲艺出版社委托,编选出版《福州评话选》等等。福建省曲艺家协会组织曲艺专家,对反映乡土历史人物的福州评话新创作书目《林则徐》、《郑成功》、《戚继光斩子》、《马江海战》、《马铎一日君》等进行研讨。福建省曲艺家协会还成立了“福州评话实验小组”,组织艺人深入城镇、街道、工厂、农村及海岛进行历时四个月的演出,在深入基层中了解新时期听众对福州评话艺术形式和书目的反映。



福州市文化主管部门及福建省曲艺家协会,为福州评话艺术的繁荣,给以大力扶持和服务。福州市曲艺团连续办了三期福州评话学员教学培训班。各县(区)曲艺团也以“团带班”形式培养新人。新时期,福州评话活跃在演出场所和会演中的艺人明显年轻化。新面孔、新艺术,给福州评话带来新生机。

二十世纪八十年代,福州评话的对外交流频繁。先后接待了来自中央戏剧学院的法国留学生戴岩瑞、严瑞蓓,以及在中央戏剧学院留学的日本、澳大利亚、荷兰、奥地利学生,他(她)们在福州观摩、研究了福州评话艺术,同听众一起感受福州评话艺术的魅力,并为福

州听众对福州评话讲演的深爱情绪所感动。1982 年福州评话组团，应香港福州旅港十邑同乡会邀请，参加在香港举行的庆祝中华人民共和国国庆活动。1985 年，福州评话艺人应美国美东、美西、华盛顿福建同乡会邀请，在华盛顿、纽约、旧金山等华人区演出历时一个月。乡音乡情把海外游子爱国爱乡的激情推向高潮。回程途中，艺人顺访香港演出三场。

福州评话艺术的影响力，促进了福州评话在音像业的发展，福建省音像出版社、厦门音像出版社等录制的卡式盒带，如《百花白绫帕》、《渔郎别妻》、《八仙度新郎》、《三会桃花剑》、《甘国宝台湾会雪娇》、《秦瑞云》、《金头御葬》、《玉刀仔》、《施三德》等上百个书目畅销海内外。省、市广播电台不时采录播放福州评话书目，为福州评话走进千家万户、联谊海外游子、发挥曲艺艺术的社会功能和艺术功能找到新渠道。

福州书场由于自 1966 年被关闭停业后，场址多被挤占它用、或城建改造需要被拆除，尚无法得以恢复。新时期，福州评话多以乡间高台演出为主。演出大多数是应喜庆、神诞等庆典活动之聘，都是演出传统书目。在市区闹市则罕见福州评话演出。

伬　唱　又名伬艺、平讲伬，流行于福州市及其周边的福州方言地区，并在海外福州籍的华人中流传。“伬”在福州方言中，引申为以演奏、唱曲卖艺的俗称。

伬唱的成型、定名有较长的历史沿革和流变。明万历年间的曹学佺家班即演唱儒林伬。《福建通志》“列传”记载：“学佺归，构石仓园，有池塘林木之胜，且蛾绿粉黛，出入肩随，歌童狎客，晨夕满座，自以为乐，一时仕宦及墨客诗人游闽者，无不倾倒。”曹学佺在遭权贵诬陷削籍归闽后，在家乡洪塘建石仓园。曹与陈鸣鹤、徐𤊹等好友共同研究音乐，创造一种用福州方言演唱的新腔演唱故事。因参与曹学佺家班研究声律者及观赏者，多为儒士文人，故被称“儒林家班”。最早是以坐着清唱，故时人称为“儒林伬”，其代表曲目为《紫玉钗》。明末避乱的一批弋阳腔艺人入闽，用外地土官话演唱故事，为生存糊口，逐渐改用福州方言演唱。民间把这些艺人的演唱称之为“江湖伬”，其代表曲目如《开封府》等。清道光年间有一种以洋歌小调演唱故事的形式被称为“洋歌伬”。清道光年间林昌彝的《福州竹枝词》中写道：“淫言媟语久难闻，景戏洋歌里巷纷，祸害易萌邪僻念，妇人土棍半为群。”当时洋歌伬在福州民间颇为盛行，其代表曲目有《墦间祭》、《和尚讨亲》。

儒林伬、江湖伬、洋歌伬，以及与在民间流行的俗称十番伬、老虎伬、校场沿伬、啰啰伬等唱曲形式相互吸收，逐渐融汇成用福州方言演唱的伬唱，其名称最早见于文字记载的是其演唱班社。如清初福州的“洞中春”、“景国风”伬社；嘉庆、道光年间的“小蓬莱”、“紫云山”伬馆，“白雪春”、“五凤吟”伬社；道光二十六年汪齐思在永泰龙门乡成立的世任房伬唱班；咸丰、同治年间的“鹤鸣皋”、“步广寒”伬社；清光绪年间的“贺云飞”、“寒月宫”、“雅乐天”、“同乐轩”等伬唱班社。清代，伬唱在福州班社林立，可见其盛行状况。

民国时期，有伬唱艺人三百余人。名气较大的伬唱班社，如“步蟾宫”、“胜三乐”、“游月宫”、“筱龙凤”、“郑桢记”、“林依银”、“小筱龙凤”等。一批叫响的伬唱艺人如黄连官，其演

唱的《陈杏元和番》、《苏百万》、《糊涂借妻》、《连时变借衣》等几十个看家曲目，到处被民众传唱。又如郑世基、牟金凤，特别是他们结为夫妻后组成的"筱龙凤"伬班，被誉为"珠联璧合"。他们演唱的《百蝶香柴扇》、《灵芝草》、《林水利买猪母》、《上海时事》等等，成为看家曲目。钱振华、杨幼惠、唐荷惠、方铿惠、郑伊士等也是伬唱界的名人。

伬唱是以福州方言演唱，由单人或多人自拉自唱，偶有乐队伴奏，主要乐器有二胡、三弦、琵琶。伬唱的唱腔音乐由小调、洋歌、江湖、逗腔和啰啰五类组成，共有曲牌四百多支，常用曲牌近七十支。不用打击乐和吹管伴奏的伬唱，习惯称为"软伬"。反之，则称之为"硬伬"。伬唱中的坐唱，又有"一人戏"、"磨心磨手"、"香炉脚"、"八仙桌"、"长桌"、"半堂堂会"、"全堂堂会"之分。一人戏，即一人自拉自唱。磨心磨手常为一男一女各执乐器，边唱边奏，男艺人多充"磨心"，围绕着演唱的曲目中主要角色一方，扮演杂角，起穿针引线作用。"香炉脚"为三人自拉自唱，多为二女一男。"八仙桌"为四人自拉自唱，或二女二男或三女一男。"长桌"，为八人演唱，多为六女二男或四女四男。"半堂堂会"，演唱者与伴奏乐队约十人左右。全堂堂会，演唱者与乐队在十五人以上，音乐伴奏中加锣、鼓、钹等"鼓介"。以上几种形式均为坐唱。另有一些艺人串乡走里边拉边唱行艺，或在酒楼茶馆、酒桌间穿行演唱卖艺。

伬唱的传统曲目保留下来的有近百个，如《招姐做新妇》、《苏百万讨亲》、《灶君报》、《拣茶记》、《郑元和》、《甘国宝》、《珍珠塔》、《猴告状》、《钱顺姐》、《白扇记》、《百蝶香柴扇》等在民间广为流传和传唱。



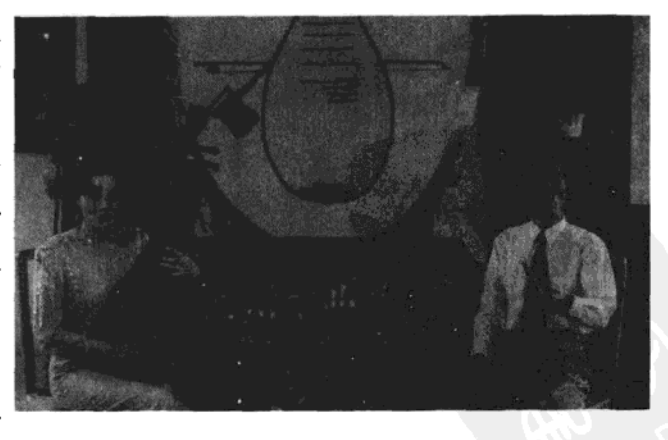
二十世纪三十年代，伬唱进入兴盛时期，各班社演出频繁，大街小巷处处可闻唱伬声。有的伬唱艺人还借鉴评话的艺术形式，创造了由男女二人以伬唱形式为主体既说又唱的评话伬。

抗日战争时期，福州市井凋零。戏班倒闭，闽剧艺人和社会失业游民，纷纷走上街头以伬唱卖唱糊口，伬唱从业人员骤增。艺人谋生本已艰难，国民党军警和地方恶势力又对民间艺人肆意欺压榨取，诸如无偿“召书”，勒索礼金红包、无端拘禁艺人等时有发生。伬唱艺人为争取生存、维护人格，便团结起来与之抗争。时有福州市二十四个伬唱班社的艺人，于民国三十二年(1943)组织了“福州伬艺乐唱联谊会”的行业组织。黄连官任理事长，郑世基任副理事长，施慕惠为监事长，以协调演艺人员内部关系，保护艺人利益。福州伬艺乐唱联谊会成立时，将伬唱改称为“伬艺”，但民间仍称之为“伬唱”。

民国三十八年初，郑世基与牟金凤的“筱龙凤”伬班，承厦门的福州同乡会协助，前往厦门东亚酒家梅花歌舞厅作营业性演出，四百多个座位的听众席，场场爆满。旅居新加坡、香港、澳门、马来亚及在厦门经商的华侨和家属因买不到票，专门联合包场欣赏了“筱龙凤”伬班的演唱。

中华人民共和国成立后，伬唱艺术进入新的发展时期。1950年初，在“福州伬艺乐唱联谊会”基础上，成立了“福州市伬艺工作者联谊会”，理事长郑世基、副理事长黄连官、陈润春。伬唱艺人分批参加了福建省文学艺术界联合会(筹)和福州市文化处举办的戏曲讲习班，学习中国共产党的文艺方针和戏曲改革政策，通过解剖各类代表性曲目，提高对民间艺术遗产中的精华与糟粕的识别能力。讲习班还组织伬唱艺人配合曲艺工作者，对丰富的曲目进行梳理、甄别，剔除了一批明显的反动、淫秽曲目，初步整理出首批上演的曲目；并编演宣传新社会、歌唱新生活的新曲目；改编演出了如《白毛女》、《九件衣》、《王贵与李香香》、《刘巧团圆》等一批老解放区的优秀节目。涌现出一批文化层次较高的伬唱作者，如陈奋吾、林畏奄、陈一民、林超然、赵祥钧等。

二十世纪五十年代初，伬唱原先以沿街走唱、酬应堂会和迎神赛会为主要场所的演出锐减。伬唱营业演出滑坡，艺人收入低微。部分伬唱艺人改行，特别是一批女艺人适逢闽剧淘汰男坤，建立男女同台演出制度的需要而纷纷加入闽剧团。伬唱艺人仅余百人左右，他们经自愿合并组成八个演出队，自行到茶馆、书场联系营业演出。历经一年以后，伬唱演出队营业难以维计，八个演出队合并成二个演出队全部改演闽剧。伬唱艺术面临危机。在改演闽剧几个月后，一批伬唱艺人，如陈润春、陈英治、郑世基、牟金凤、林依银、徐鹤惠、黄连官、胡礼尧等相继退出演出队，恢复伬唱演出。他们开始在艺术形式和演出方式方面探索，寻找伬唱改革的路子。一改过去



伬唱的坐着闷唱短曲或长曲牌的形式，借鉴闽剧表演技艺，吸收福州评话的说表，将短曲、长曲连贯扩充敷演整本故事，增强曲目故事性、趣味性，在茶馆、书场演出实践中不断改革完善，得到听众认可。伬唱从而进入了新的发展期。此间福州市区新建成的可容纳二百多听众的郎官巷书场、和平书场，成为伬唱的固定演出场所，城乡群众聘请的高台演出，也扩展到福州市周边的连江县、福清县等地。

1955年，伬唱艺人、作者参加福建省文学艺术界联合会组织赴鹰厦铁路工地深入生活，并作慰问演出。此行，对伬唱反映现代生活题材作品的创作和演出产生了重大影响。

1956年，由福州市文化处主办，福州市伬艺工作者联谊会与福州市评话工作者协会首次联合承办福州市曲艺会演，各伬艺队都以崭新的面貌登上舞台，受到听众欢迎。1957年福州市文化处调整伬唱队伍，组织建立了五个伬唱演出队。伬唱艺人林惠贞演唱的《沈婉兰》，参加当年福建省民间音乐舞蹈观摩大会获奖。1958年，经集体整理的传统曲目《思凡》、《钱顺姐》，创作的现代曲目《歌唱鹰厦铁路》，参加福建省第一届曲艺会演。同年8月，由黄连官演出的《思凡》、陈润春演出的现代曲目《杨母大破水利关》参加第一届全国曲艺会演，其中《思凡》被选入在中国文联小礼堂举行的名家名段专场演出。

1960年，福州市曲艺团成立。福州市伬艺工作者联谊会解散，其中大部分伬唱艺人被福州市曲艺团选入该团的伬艺大队，并分成若干个演出队，作为独立演出及核算单位。福州市曲艺团为培养新人，开办了伬艺培训班(团带班)，陈贵英、邓兰金、林依玉等一批学员，后来都成为伬唱的台柱。

1966年"文化大革命"开始，伬唱艺人下放农村或工厂劳动，营业演出停止。1976年10月，粉碎"四人帮"后，伬唱艺人陆续落实政策，随着福州市曲艺团的恢复，大部分伬唱艺人回到福州市曲艺团。



二十世纪八十年代初，随着我国改革开放的深化，新时期的伬唱也有了新面貌。1980年始，福州市曲艺团保持三个伬唱演出队，福州市属各区曲艺团也设有伬唱演出队，另外还有个体组织的伬唱艺人演唱队，伬唱艺人达到五十余人，队伍明显呈年轻化，营业性演出明显增加。工厂和城乡居民中的业余伬唱活动，促进了伬唱在福州地区的影响不断扩大。

为了伬唱的艺术创新和培养新人，1981年、1984年福州曲艺团先后招收了两批学员，

并向社会招聘有一定基础的青年演员，充实伬唱演出队。在省、市文化部门的领导下，伬唱老艺人陈润春受委托在福州市曲艺团组织了伬唱实验队，培养一批青年伬唱演员，并试验三档自弹自唱的新形式，整理出《和尚讨亲》、《开封府》、《珍珠塔》等一批优秀传统曲目。在听众中反映良好。陈润春的艺术造诣，以及对伬唱艺术的贡献，连年被省、市授予三八红旗手称号。

新时期，伬唱的对外文化交流比较活跃。1980年福州市曲艺团接待了专程来福州观摩伬唱艺术的中央戏剧学院的外国留学生。1984年，在中央戏剧学院学习的日本、澳大利亚、法国、荷兰、奥地利留学生，来到福州市曲艺团研究伬唱艺术。

1985年，伬唱艺人陈润春等人参加中国福州评话伬艺团赴美国作一个月的访问演出，归途顺访香港。海内外二十八个新闻广播单位作了评论和报导，盛赞伬唱艺术以及演出场场爆满的盛况。

飏　歌　原名洋歌，流行福州地区以及省外、海外操福州方言人聚集地。飏歌社在社内也供奉田都元帅，农历正月开印，腊月封印，届时举行仪式。

据清代王道征在《兰修庵避暑抄》卷二，引林昌彝(1803—约1854)《福州竹枝词》中一首七绝诗："淫言媟语久难闻，景戏洋歌里巷纷；祸害易萌邪僻念，妇人土棍半为群。"可证在清道光年间，"洋歌"就盛行于福州民间。

"洋歌"易名为"飏歌"有三说。一说为清末，一些士绅在演唱洋歌时，将其唱词、曲调雅化，即除尽口语化的唱词，易俗为雅；改变唱腔的节奏与格调，变明快为舒徐平稳，变粗犷为清雅，变活泼跳跃为圆润悠扬，但仍保留地方风格达到雅俗共赏。为此将雅化后的"洋歌"改名为"飏歌"。二说是其音调高亢、节奏明朗，随风而飏，使人听了有优美的音乐感受，故称"飏歌"。三说是"飏"字以字义飏而言，当视为移风易俗之意，将"洋"字雅化为"飏"字。

福州民间的"洋歌"曲调溯源于最早的劳动呼声、缆船号子以及山歌小调、童谣、盘诗等的综合。"洋歌"将最初只有朴素的词句，简单曲调的地方方言，口语化的民间歌谣，传唱衍变成后来的〔一炷香〕、〔干排〕、〔滴滴金〕、〔撑船歌〕、〔一枝花〕等洋歌曲牌。

迨至咸丰——同治年间(1851—1874)，福州出现"达云霄"布袋木偶班之后，福州马江亭头乡、市郊西门外洪塘乡、甘蔗乡等先后组织了木偶班，其演唱曲调，纯以"洋歌"为主。流行于福州民间的"江湖班"、"平讲班"演唱的曲调亦多用"洋歌"。

光绪初年慈禧太后为庆贺生辰，下令全国臣民大事庆贺，挂灯结彩，酣歌曼舞。时任闽浙总督公署的福建籍幕僚书吏，如邵天开、王裕庭、王德和等，组织了名为"洞中天"、"白云天"的洋歌社于衙中，为庆贺慈禧寿诞演唱。到了清光绪中期，"达云霄"成为专唱洋歌的伬班社。

在福州民间，洋歌更名飏歌起，出现了许多由中上层知识分子和商家组织的自娱娱人的飏歌社业余票房。在流传过程中，逐渐成为具有独特地方风格，妇孺熟悉的"飏歌"。

飏歌用福州方言演唱。它的音乐唱腔是在福州地区方言民谣及民歌的基础上发展而成，在发展过程中又吸收了部分明清俗曲及戏曲等唱腔曲调融合而成，属曲牌联缀体。传统曲牌三十多支，分四种类型：一、由引子、主曲、尾声三部分组成的有〔双蛱蝶〕、〔孝顺歌〕、〔金湘〕等；二、由引子、主曲二部分组成的有〔水底鱼〕、〔赏花〕等；三、只有主曲一个部分的〔纱窗外〕、〔花鼓〕、〔山坡羊〕等；四、唱、念相间的有〔浪淘沙〕、〔怕妻〕、〔驻云飞〕等。四类曲牌的旋律互相牵连、渗透，可联串成套，另有许多配对成双的，如〔赏花〕与〔孝顺歌〕，〔花鼓〕与〔山坡羊〕等，其曲趣明暗相映，对比的效果鲜明。飏歌的伴奏乐器，除四胡、三弦外，还有笙、琵琶，或因曲牌需要也用双清和扬琴等伴奏。

飏歌旋律流畅如话，适宜叙述、盘答（对唱），亦可描景抒情。飏歌演唱时以坐唱为主，面部不化妆，手足不舞蹈，不受剧情变化影响，没有程式制约，只凭唱腔的变化表达曲目的情景和人物。至二十世纪三四十年代，飏歌又吸收了闽剧中的“逗腔”、“江湖”，丰富了自己的唱腔。

据老艺人王圻口碑：飏歌在流变过程中有两支派系迥然不同。一支是与闽剧中的洋歌基本一致，语言通俗活泼接近民歌，演唱生活小故事的曲目，专以洋歌调配词，称为洋歌伬。另一支派，即飏歌社所唱的飏歌，他们不称洋歌，其实所用曲牌名称一样，只是节奏放缓，装饰音不同，演唱的曲目也有一部分与洋歌伬相同，只是曲目名称到曲词对白，加以雅化。飏歌社系票友组织，社内定期会唱，并接受邀请，做堂会，绝不收受“书钱”（无偿演出）。飏歌社在堂会演出时还带人专司“驮岭”（即帮腔），帮腔者坐在演员座前的小凳上。东家视飏歌社赴演人员如同嘉宾，请他们参加宴席。

飏歌曲目甚多，据现有资料所知，仅灌制唱片的有《五更鼓》、《黛玉葬花》、《丑姻缘》、《奈何天》、《四大景》、《三怕妻》、《墦间祭》、《徙宅忘妻》、《双完璧》、《人生乐》、《家庭宝鉴》、《亲母闹》、《过新年》、《双摇会》、《琵琶怨》、《炎凉叹》、《苏百万》、《紫玉钗》、《玉堂春》（以上系上海百代唱片公司录制）；《夫人奶抽签》、《拍落身》、《借衣》（以上系上海高亭唱片公司录制）。此外，还有《梦中悟》（即《灶君报》）、《空中色》（即《和尚讨亲》）、《醉中缘》（即《瞎子讨亲》）、《痴聋福》（即《不孝而孝》）、《春香闹学》、《普渡会》、《双庆贺》、《走火从良》、《芷娟哀史》等数十个，可惜这些唱片在“文化大革命”中被烧毁。

自“洋歌”改称飏歌起，福州城乡各界人士先后组织了许多飏歌社，名气较大的如张梦周、涂天轩的“如赓飏”，陈笃初、陈澄海的“小潮音”，还有“觉梦社”、“观向社”、“共和鸣”、“启民社”、“课余消遣社”以及张谐周为总理的“梁甫吟”、李松藩为总理的“光舞琅”等飏歌社。

飏歌除了在福州所属十邑广为流传外，也随着在外当差的福州籍官员流传各地。如大约在民国九年（1920）时任交通部长的闽人曾毓隽曾电邀涂天轩赴北平教唱飏歌；时任北洋政府海军总长的福州人刘冠雄在北平海军俱乐部组成飏歌社，聘请邵天开再传弟子、票

友涂天香任飏歌教师；福州乡绅沈虎男任广东盐运使期中，创办"瀛海谈玄"飏歌社于广州，聘请票友吴有法在广东盐务俱乐部教唱飏歌。闽人旅沪同乡会的福州人陈润南，在上海四马路"三山会馆"组织"榕涛"飏歌社，时常进行演唱活动。飏歌社票友邱传铨、周友彬等，于民国初年曾前往香港、印尼的苏门答腊、爪哇和婆罗洲等地闽籍华人聚居地传播教唱飏歌。当时，上海的"百代""高亭""联星"三家唱片公司先后来福州录制飏歌社演唱的曲目。如：《墦间祭》、《拍落身》、《亲母闹》、《卖画洞房》等近百个曲目，销售至新加坡、印尼、泰国、马来亚、缅甸、日本以及欧美各国的华侨居住地。

飏歌自始就是票友、弦友的自娱组织，没有专业演出团体。他们不在剧场、高台演出，也不上茶馆酒楼演唱，历来只是官宦、富商人家的婚丧喜庆，或乡间迎神赛会邀请他们，演出地点多在深宅大院或天井进行。飏歌社的成员层次较高，多是社会知名人士，如教育家陈庭椿、林肇苇，体育家王于政，剧作家陈启肃，书法家沈觐寿，国画家张凌波，医学家王铿藩、陈铁生、端木仲辉，工程师尤崇桂，马尾海军要塞司令李世甲、马尾海军学校的司务长许鹏翔，京剧"人籁票房"票友陈赓（女）等。他们对飏歌的传播、发展功不可没。

中华人民共和国成立后，飏歌仅剩下"小潮音"飏歌社。曾在其它飏歌社活动的票友如程西坡、张桂如等都参加到"小潮音"飏歌社。新编的曲目仅有《走过八一七》、《西湖十景》。省、市文化行政部门和文艺团体对渐趋式微的飏歌社曾给予关注。二十世纪五十年代省文化局音乐工作组曾组织票友陈文洛、陈实君、程西坡、吴炳炎演唱飏歌并录音保存。1976年"文化大革命"后，飏歌社消退。八十年代福建省群众艺术馆、福州市群众艺术馆、福州市音乐家协会组织了飏歌票友郑子良、王圻、王钱官、许康泰等录唱《墦间祭》、《亲母闹》等传统曲目，得以保藏音响资料。八十年代，八十余岁的旅居上海飏歌社成员陈赓老太两度从上海归来，票友们组织了演唱会和陈赓老太共叙旧谊。她从上海寄来珍藏四十多年的飏歌传统唱本，内有当年上海"松风闽乐票房"秘书张左愚亲批的《和尚讨亲》、《墦间祭》、《状元拜塔》、《周金娘投庵》、《五凤吟》、《镜花缘》及传统唱段集锦一册。现藏福州闽剧院艺术研究中心。

校场伬　　又称校场沿伬唱。

清初，江淮艺人大量流徙福州，他们用江淮方言说唱江淮小调，同时伴以打钱剑、莲花落等表演沿街卖唱，在市区为人们所常见。因这些江淮艺人多栖止在福州市南校场附近，故而被福州民众称为校场伬或校场沿伬唱。见诸于文字的有关记载有清咸丰年间，李家瑞《停云阁诗话》中说："女伶卖曲，山左最多，吾闽延、邵二郡，界邻江左，间或有之……近因寇氛不靖，窜及上游，雏燕娇莺，争集榕城之经院巷矣。"清光绪年间，林祖焘《闽中岁时杂咏・摇钱树》记："买得数枚花饼无，花枝满手唱于于；许多吉语堂前赞，只博官人一五铢。"《打花鼓》："也学优伶腰鼓缠，居然女后与男先；俚腔满口于于唱，博得沿街一串钱。"民国年间杨湘衍《福州的伬唱》记述，流浪到福州的江淮艺人，曾传唱太平军歌谣："一路滔滔见

太平，不知老哥是何人；快快开门洪家过，齐起明，共同心。”“你刀不是杀人刀，乃是关公义勇刀，过五关，斩六将，不斩民家半分毫。”等。

江淮艺人初到福州时，与当地民众语言隔阂，因此多在旗人街和八旗军营卖唱，后来学得一些夹生的福州话和伬唱唱段，才扩散到民间街巷，或沿门托钵，或应召送艺上门，或参加社火踩街活动。光绪以前的江淮卖唱艺人姓氏不见记载，他们何时结群栖止福州校场沿亦无可考。只知光绪年间，艺名“老八旦”的徐姓女伶，在校场沿带领自己的女儿、儿媳和孙女演出，颇有名声。她的后代徐细妹（艺名玉莲花，后改唱福州伬唱成名）、徐邀弟、徐玉珍（又名依党），以及麻金、马金凤、青盲妹等，都有较好技艺。

民国初年，校场伬从业半从业人数尚有十几人，但因他们卖唱所用语言的“半咸淡”（指不地道的福州话），福州民众观赏中仍有隔阂，加之其节目缺乏更新，表演特技又逐渐失传，以致竞争力逐渐削弱而日趋衰微，到二十世纪四十年代后期，已不多见。

讲　鉴　　又称讲书，或叫讲史书、讲《通鉴》或讲《纲鉴》。流行于福州市及周边操福州方言的地方。

流行在福州的讲鉴始于何时，无史料记载，难以确考。据老艺人口碑，明末清初讲鉴已在福州开始流传。

福州人俗称“讲书”艺人为“先生”以示尊敬，而“讲书”艺人皆著长衫以示对听众礼貌。艺人称长篇书目为“讲长书”或“讲长行”，讲演时只用一“醒木”（俗称“搭尺”），并携带原书置放桌上，以便随时翻阅，并可稍坐而讲。凡遇说到书中的奏疏、文告、诗词之类除照书宣读外，还要详细解释。讲鉴艺人一般文化程度较高，他们只在书场行艺。讲鉴艺人选定某书目，在固定书场连续讲演月余，选定的书目讲毕再易地其它书场。随讲鉴的流传和发展，艺人逐渐脱离书本迳自讲说。

讲鉴的书目有以历史演义为题材的，如《东周列国志》、《西汉演义》、《东汉演义》、《三国演义》、《南北朝演义》、《西晋演义》、《隋唐演义》、《说唐》、《五代史演义》、《宋史演义》、《明史演史》、《清史演义》、《洪杨演义》、《民国演义》、《洪宪演义》等；以历史为背景的小说，如《封神榜》、《五虎平西》、《西游记》、《七侠五义》、《小五义》、《岳传》、《水浒传》等；公案书，如《包公案》、《海公大红袍》、《小红袍》、《施公案》、《彭公案》等；还有以福州地方掌故为题材的，如《临水平妖传》、《闽都别记》等。

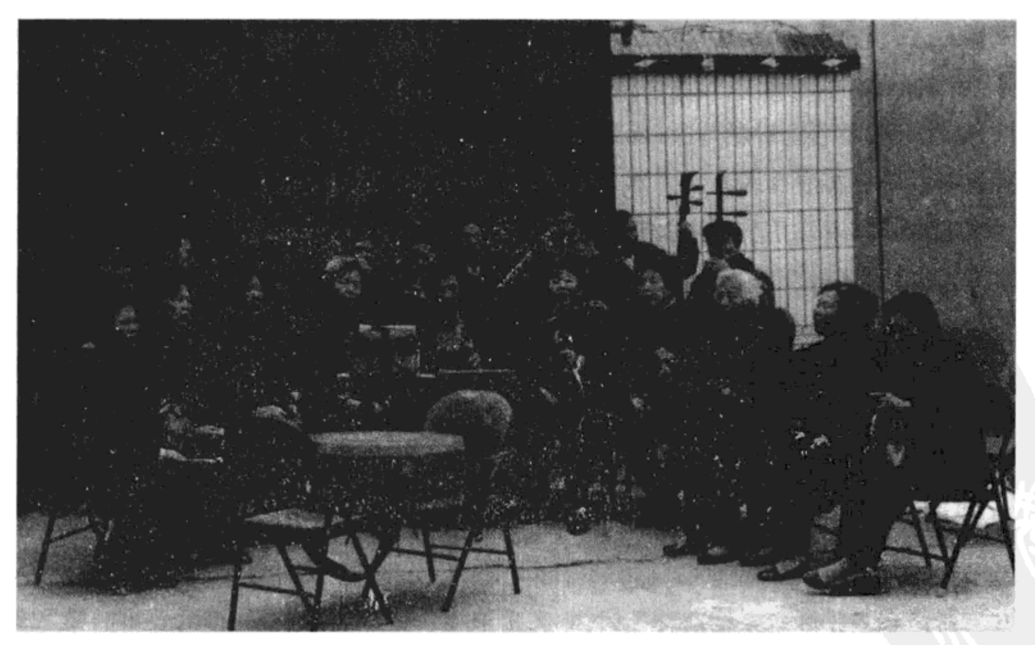
二十世纪初，不少有名气的艺人在福州澳门桥下的玉山书场（俗称文宛境书场）“讲鉴”。文宛境书场场主黄溪水经常聘请陈耀光、陈耀先和谢钦太来场讲演。谢钦太擅讲《封神榜》，每讲到姜子牙大封诸路神圣时，必需按照书中所述照样设坛，排列香案。案上有黄旗、打神鞭，神案后面贴红榜，上列诸神姓名及封号。讲演者照书宣读之后，并备有祭礼谢神。每位听众还收到一张红帖，出资一块光洋，以谢神聚餐。

民国时期，由于福州评话艺人队伍的不断扩大，福州评话几乎占据所有书场，街头巷

尾高台处处可见。听众更喜爱又说又唱又有表演的福州评话形式，尤其是福州评话书目题材丰富，讲鉴逐渐衰落，到了二十世纪六十年代初，讲鉴因无传人而销声匿迹。一批讲鉴艺人，如曾被誉为“纲鉴精华”的黄宝鉴、陈耀先、陈耀光、郭德泉等，都改说福州评话。讲鉴艺人表演福州评话只说不唱，只是在形式上加上铙钹、斑指和筷子等福州评话的击节乐器。其代表书目如长篇说部：《西周》、《安邦定国》、《东西晋》、《南北史》、《东汉》、《闽都别记》等，均保留着讲鉴说史书的痕迹。

十番八乐　流行在莆田、仙游、湄洲湾、湄洲岛等县区，以及福清、惠安、永泰、平潭等县的莆仙语系地区。

十番八乐的历史悠久。据仙游枫亭老艺人陈志里口碑，枫亭赤岭的古十音（即文十音）演奏时，要穿戴古代乐工服饰。明嘉靖年间（1522—1566）莆田黄石镇后洙村每年农历三月十五日，在北辰宫和谷城宫都举行游神行傩活动。来自莆田、仙游、惠安、福清、平潭各地一百七十多个十番班社，在溪船上弹奏演唱，各十番班还轮番到两宫的菩萨殿前演唱，登台比试。据莆田塘头老艺人冯子珍口碑：塘头村的“文十音”（文十番），是在清乾嘉间（1736—1755）由该村艺名叫三哥的二十六岁掌师学来，后在本村代代传承。又据莆田哆中老艺人李佐丕口碑：清中期，涵江的囊山寺一老和尚，在寺中建起“文十音”教习馆，塘头、哆中等村的人前往学艺，哆中的李五老生艺成后传给李四老生，李四老生又传给李龙一，李龙一再传给李佐丕。



十番八乐因其常用曲牌、乐器配置和演唱方式不同，有十番、文十番、八乐之分。十番的唱腔曲牌有二百多首，其中最具特色的有〔北妆台〕和〔鹧鸪天〕（俗称〔风和子〕），还有〔桂淘金〕、〔琵琶调〕（俗称〔新弦旧弦〕）、〔同仁好〕（俗称〔南风〕）、〔五台序〕、〔道和生查

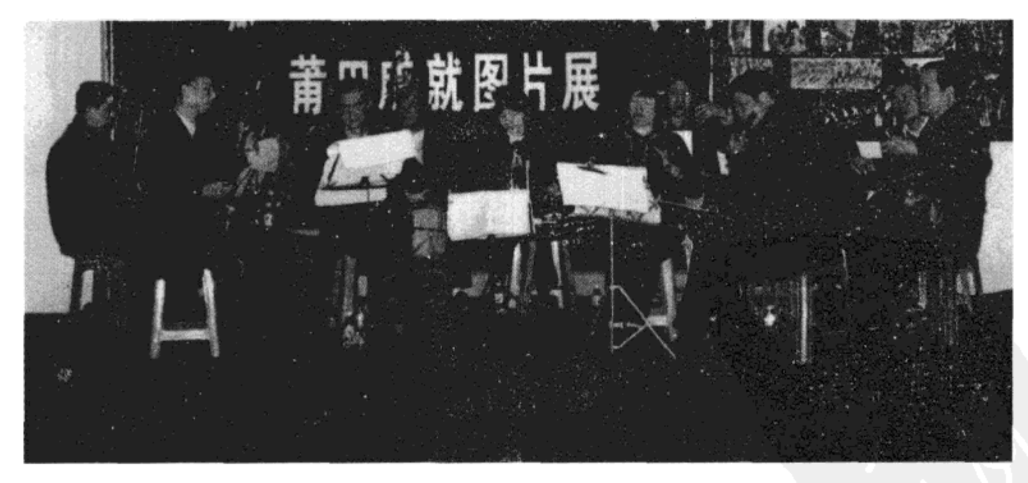
子〕、〔高阳台〕、〔锦经道〕等等。文十番的唱腔曲牌相传亦有二百余首，现手抄曲本尚存曲牌六十多首，如〔皂罗袍〕、〔风入松〕、〔泣颜回〕、〔扑灯蛾〕、〔降黄龙〕、〔赏宫花〕等等。八乐其特有的曲牌有〔采莲歌〕、〔采花歌〕等。另外还吸收了大量莆仙戏的曲牌曲，如〔江头金桂〕、〔集贤宾〕、〔白鹤子〕、〔蛮牌令〕等。

十番八乐的伴奏乐器比较复杂。十番的乐器有：箫、曲笛、四胡、碗胡、老胡、琵琶、三弦、八角琴、单皮鼓、檀板、云锣等，一般都要雕鸟嵌花、油漆贴金。文十番的伴奏乐器有：筿（俗称“枕头琴”）、四胡、碗胡、曲笛（坐奏时用洞箫）、老胡、八角琴、三弦、单皮鼓、檀板、云锣等。打云锣者是主要演唱者，司鼓者也兼伴唱。八乐的乐器早期只有小唢呐、飘笛和打击乐，逐渐增加四胡、尺胡、老胡、八角琴、小三弦。其演唱者兼打击乐，在乐曲的始末和每一句唱腔将结束处加进锣鼓。十番演奏曲目时，由许多曲牌联缀组成“套曲”联奏，称为“曲派”。八乐中一类是纯器乐曲，用吹打乐演奏。另一类是文武乐演奏加演唱，有“男八乐”和“女八乐”之分，也有不分男女自由组合。

十番八乐的传统曲目非常丰富，据老艺人说估计有百本之多，经常演唱的有《姜诗》、《蔡伯喈》、《曹彬看灯》、《自家知》、《百花亭》、《高文举》、《春江》、《瑞兰走雨》、《陈三五娘》、《卖画寻夫》、《朱弁回朝》、《红拂》、《姜孟道》、《颜明嫂出路》、《刘金善》、《王郡主归宋》、《大且喜》等二十多个。

清同治十年(1871)莆田黄石镇惠洋村十番艺人高文添在教习实践中，深感原八角胡、老胡的音量不大、琴柱太长，行走演奏不方便，制作价格昂贵，难以普及，便与同村木匠陈十妹配合改制。

清末，十番八乐演唱在莆田形成了两大流派：南洋派和北洋派。南洋派以黄石镇的惠洋、东村为代表，初以擅弹著称，继以飘笛的单吐、滑音抹奏和拉弦乐器的弓法统一整齐及



顿挫分明见长。北洋派以城郊的吴刀和七步村为代表，其演奏以抒情流畅，优美和谐为特点。在仙游也形成两大流派：城关以林启森为代表的“东门十番班”和以蔡友本为代表的

"会仙十番班"。两大流派经常竞技赛唱,曲目新颖丰富。

十番八乐班是一种业余的半职业性的民间社团,其成员绝大多数是农民、渔民、店员、手工业工人、自由职业者,也有一些知识分子参与。莆仙地区民众对十番八乐情有独钟,传统的学艺方法多由学艺者自愿集资办馆,聘师传授。十番八乐的演出活动一般在各种民俗活动、迎神赛会、婚丧喜庆或农事之余。

据《莆田县志》记载:清光绪三十二年(1906),莆田戏班与民间联合举办"王母十番大赛会",参加的十番班达一百六十九个。民国以后,十番八乐仍显现兴盛态势。民国二十六年(1937),莆田县华亭镇霞皋花村著名十番艺人郑天飞与其子郑仁焕等十人赴台湾授艺,在台湾灌录了《百花亭》、《高文举》等十六种莆仙十番演唱唱片。当时台湾的兴化会馆组织的兴安乐府,也在名师彭文淼的教习下,经常演奏莆仙十番。民国三十五年,仙游县庆祝抗日战争胜利周年,举行万人民众大游行,有一百二十个十番、八乐组队参加,十番八乐的演奏演唱艺术达到鼎盛时期。

十番八乐"南洋派"奠基人高毜仔(1909—1948),在他短短的艺术生涯中,不计报酬精诚传艺,共教习、培训了三百多个十番八乐班。二十世纪四十年代,高毜仔曾作为莆田"凤仪亭"戏班特邀演员赴上海献艺演唱十番八乐,据同行者介绍,在上海一时轰动。

中华人民共和国成立后,在"百花齐放,百家争鸣"方针的指引下,十番八乐得到很大发展,仅仙游县度尾镇就有三百多个十番八乐班社。1952 年,莆田县举办首届民间音乐舞蹈会演,就有近一百个班社参加演唱;1957 年仙游县文化馆的十番八乐《木兰渔舟》(岳开铸等创作)作为舞蹈的背景音乐和伴唱赴京参加第二届全国民间音乐舞蹈会演,获得很高评价。这个以十番曲牌〔北耍孩儿〕为素材创作的节目还被拍成电影,作品由福建人民出版社出版。这时期,十番八乐名艺人郑天飞应吉隆坡"义合巴士"公司之邀,前往传授"十番"演奏技艺,并以莆仙民间"鐽下"音乐参加新加坡、吉隆坡等地的宗教活动。从此,莆仙的十番八乐在东南亚被人认识,并流传开来。

1976 年,莆仙十番八乐说唱曲目《护士长》(林成彬词、谢宝燊曲),参加福建省曲艺会演,并被选派参加全国曲艺调演。

1978 年后,十番八乐的艺术改革取得较大发展,尤其是伴奏器乐方面有较大的改革。如莆田县文化馆干部黄文栋改革既能拉奏又能弹奏的改良篆,定名为"文枕琴",使演奏更加便捷且音调更加丰富和优美。在当地文化局和文化馆(站)的组织下,历次省、市会演中,均有反映时代精神的新编曲目参演。如《思念》和《湄屿潮音》分别参加 1981 年和 1983 年的福建省第一、二届"武夷之春音乐会",获优秀节目奖、演出奖及演员奖。福建省人民广播电台、中央人民广播电台均对以上二个曲目作了专题介绍。

梆鼓咚　又称咚鼓咚、咚鼓唱、板鼓咚、板鼓及乞丐歌。中华人民共和国成立后,也称俚歌。流行于莆田、仙游二县,以及惠安、福清、永春等邻县的兴化方言区。

椰鼓咚的起源，无文字可考，但民间传说甚多。据老艺人林永莲口碑：相传宋治平元年(1064)，钱四娘修筑木兰陂时，用竹筒装铜钱，让民工们从竹筒内自己抓取工钱。任民工抓一把或捧一把，钱数都是十八文。民间至今尚有“抓也十八，捧也十八”的谚语流传。木兰陂建成不久被洪水冲垮，钱四娘悲愤交集，投溪自尽。民工们为纪念、歌颂钱四娘截溪建陂的功绩和继承她的遗志，遂以钱四娘装铜钱的竹筒鞔皮作鼓，将钱四娘的事迹编成叙事诗，到处传唱进行募捐，终于把木兰陂建成。民间把这种以竹筒作鼓的演唱称作椰鼓咚、咚鼓唱。据老艺人回忆，当年流传在民间的曲目中有：“竹筒鞔鼓响咚咚，钱氏筑陂世无双，身虽投水志永留，万古传名人赞扬”的唱段。见于诗文记载的有南宋莆田诗人刘克庄(1187—1269)，字潜夫、号后村居士(亦称后村先生)诗云：“黄童白叟往来忙，负鼓盲翁正作场；死后是非谁管得，满村听说蔡中郎。”(引自明代瞿佑《归田诗话》“后村书所见”)记叙了家乡“负鼓盲翁”演唱的情景。此外，民间还有“翰林盘诗乞丐唱”的传说：清代，椰鼓咚为某翰林吟诗作对的娱乐方式，后被民间卖唱艺人作为谋生的说唱形式。清光绪三十四年(1908)莆田县渠桥一带农民揭竿而起，暴发了农民起义，曾参加起义的詹元祥在起义失败后，写就了长达二千一百多行的、歌颂莆田农民起义军首领黄濂的椰鼓咚曲目《黄濂起义歌》，在民间传唱。



椰鼓咚是用莆田方言演唱，以渔鼓和简板为主要伴奏乐器，早期演唱者以盲艺人为主。艺人在开唱前往往有一段技巧性很强的击鼓演奏，演唱结束时亦有一段收场鼓点。鼓点有四种敲击法而发出不同的音响。即：“响鼓”以食指或中指敲击鼓心，发出响亮的咚咚声；“边鼓”以食指或中指敲击鼓边，发出清脆之当当声；“点鼓”以食指和中指弹打鼓面发

出嘟嘟声;“闷鼓”以中、食指压打鼓面,发出郁闷之低沉朴朴声。梆鼓咚的唱腔曲调与莆仙(兴化)方言紧相吻合。莆仙地域的兴化方言中同样的字或词,常因语法和词意的不同,读音各异。由此,梆鼓咚的曲调旋律,随唱词的音高变化而变化。梆鼓咚艺人在演唱中,以一个基本唱调,随着唱词的音韵、声调、语气、情感的变化与转换,可以唱出多种不同的曲调。梆鼓咚的唱词属多段体叙事诗。每段四句,每句七字,讲究押韵,逢双必押。其唱词的押韵可一段一韵,亦可数段一韵。

梆鼓咚最初演唱分为“文唱”和“俗唱”。文唱因出自文人笔下,语言文字深奥含蓄,唱腔旋律平淡低沉,鼓点板式单调,难以在百姓中广泛流传而逐渐消亡。俗唱又叫“乞丐歌”,属民间口头创作,语言通俗且故事贴近生活,曲调可随词意内容变化自如,鼓点、板式也丰富多样,谁都能哼上一段。因此,被称之“乞丐歌”的梆鼓咚演唱形式,代代相传藩衍不息。

梆鼓咚演唱的传统曲目有如下几类:一、根据民间故事改编的有《钱四娘》、《江东妃放鸭子》、《安安送米》、《小五哥放大炮》、《陈经邦吃麦煎》、《十六皇帝造反》、《三十六送》、《四十八种达埔》等。二、根据戏曲剧目改编的有:《陈三五娘》、《英台山伯》、《百花公主》、《百花亭》、《仙姑探病》、《断机教子》、《瑞兰走雨》等。三、据佛、道劝善故事改编的有《十八世修一个达捕脚》、《观音抱子》、《贞节坊》、《十八重地狱》、《天官赐福》、《歹人死了落油镬》等。

民国时期,梆鼓咚进入全盛时期,艺人多达近百人,乃以盲人卖艺谋生为主。民国二十六年(1937)日本帝国主义侵入,社会动荡,经济萧条,梆鼓咚艺人难以谋生,纷纷改行,从艺者寥寥无几。然而,中华民族的抵抗外侮拯救民族的高潮,同样召唤艺人,仅有的一些梆鼓咚艺人,亦以艺术作武器投入宣传抗日活动。这时期的演唱曲目如:《白先生》、《抓壮丁》、《大哥开水》、《一丈占领大桥头》(“一丈”指三个日本兵加起来的身高)、《炸火车头》、《鸭子从军》、《红鸡公、黑鸡公》、《日本仔吃龙眼干连核吞》、《收复失地齐从军》等,影响甚大。

抗日战争期间(1937—1945),梆鼓咚艺人“板鼓兴”(林德兴)远渡南洋,曾在东南亚各国的莆仙籍人中授徒并演唱。“板鼓新”(陈振新)、“板鼓初”(王金初)等艺人到福州、泉州、漳州等地卖艺。

中华人民共和国成立后,在“百花齐放”、“推陈出新”文艺方针指引下,文化馆音乐干部黄文栋于二十世纪五十年代初,对梆鼓咚的传统艺术进行发掘整理、改革创新,把原来历史上只能在街头巷尾卖唱、以盲艺人演唱为主的“乞丐歌”搬上舞台,而且有了更多的明目者加入梆鼓咚的演唱队伍。表演形式也由单人演唱发展到双人对唱、多人群唱,以及表演唱等多种形式。在保持渔鼓、简板击节为主的基础上,增加管弦乐伴奏。黄文栋还创作了《总路线就是好》、《叶发家史》,《科学种田》(对唱),《七箩荔枝》(表演唱),以及梆鼓歌舞《晚婚节育就是好》等曲目。1953年盲艺人多进了福利院,“板鼓初”(王金初)进仙游县福利院后,还创作了《仙游是个好地方》、《妇女参军好》等新曲目。

1978 年后，在文艺会演中偶有椰鼓咚的演出，而在民间的活动中常见椰鼓咚的盛大



演出场面。1979 年，经整理加工的椰鼓咚《七箩荔枝》，在全省群众业余文艺创作节目调演时获奖。

九莲唱　　莆仙地区民间三一教传经或做道时宗教仪式中的一种说唱。后流入民间经艺人丰富内容发展成一种用莆仙方言演唱的说唱形式，流行于莆仙地区。

明嘉靖年间莆田人林兆恩(1517—1578)，字懋勋、号龙江，精通青史，无意科举，蔑视功名，专心研究宋儒和当时王阳明的“身心性命之学”。林兆恩认为儒、道、释三教的本源相通，主张“三教归一”。他认为，三教融为一体“才能匡谬正俗，扶时济世，有益于民生”。明嘉靖三十三年(1554)，林兆恩在莆田东岩山收徒，根据道教“跑莲灯”仪式，结合莆仙民间音乐十番八乐编成“九品莲花灯”的舞蹈，以此边唱边舞宣传教义。民间艺人亦以此种形式演唱故事，九莲唱便开始流传。

九莲唱的唱腔及伴奏音乐均采用莆仙民间音乐和莆仙戏音乐及器乐曲牌，现保留的九莲唱曲牌有一百二十多支，如〔惜红花〕、〔孝顺歌〕、〔九品莲台〕、〔一江风〕等。伴奏乐器有唢呐、大鼓、沙锣、大钹、小钹、木鱼、韵锣等。唱词为七言四句结构，如“世事茫茫增如飞，人生在世能几何？欲度亡灵登九品，须凭大众念弥陀。”(引自《劝世文》)。主要传统曲目有《劝世文》、《十归空》、《二十四孝》、《十二月怀胎》等。

九莲唱一般都在广场进行表演，其表演形式因场地、人数不同而异。以传经和做道场为主的表演，根据祭坛的宽窄、供桌的多少而定。如供桌十一张，则由十一人表演，称“双合奏”；若九张供桌，由九个人上场表演，叫“一合奏”；如果场面大，有十三张供桌，十三人上场表演，称为“五关八卦”；七人表演叫“七星”，五人表演称“五关”。表演的服饰是“三一

教"创始人林兆恩亲自制定的。即帽子上缀着金钱,正前方三块图形表"三纲",帽顶制成五瓣莲花状,代表"五常",称"三纲五常帽",代表孔子儒教;衣裤是蓝里黑边,与道士服无多大差异,代表道教;脚穿僧鞋,代表佛教。是为"三教合一"的服饰特征。但若作为曲艺的演唱所穿服饰则与上述规定无关。

九莲唱长期流行于莆田、仙游一带,中华人民共和国成立后,有渐趋式微之势。1954年仙游县举行民间歌舞会演,县文化馆特地组织大济乡坑北"聚英祠"的老艺人参加演出,剔除了封建迷信的内容,重新填写歌唱新生活的唱词。

九莲唱是据宗教仪式产生的特定的说唱艺术形式,作为曲艺在民间流传有它的局限性。经普查,进入二十世纪八十年代能唱九莲唱的"艺人"尚有五十余位,分布在仙游县的大济、城关、度尾,和莆田县黄石、梧塘等地的三一教祠中,但演唱活动已经少见。

南　音　又称南曲、南乐、弦管、郎君乐、郎君唱。流行于泉州、厦门、漳州,以及香港、澳门、台湾等闽南方言区。以闽南方言演唱。

南音确切源于何时尚难确证。国内外的专家学者对其作了大量考证,发表了大量的对南音研究的论文,并在泉州举办的多次南音学术讨论会上提供论文,诸如:《福建南音"指""谱""曲"曲体结构》(孙星群《中央音乐学院学报》1985年第4期)、《福建南曲中的"兜勒声"》(王耀华《泉州历史文化中心工作通讯》)、《福建南音源流试探》(何昌林《泉州历史文化中心工作通讯》)、《从南音"滚门"之实探其渊源》(王爱群《泉州文史》)、《福建南曲曲目本事考》(刘春曙)等,都提出南音与唐宋大曲的关系;曲目与宋元杂剧、南戏的关系,以及弦管演唱时运用的泉音与泉州方音韵书《汇音妙悟》的关系,并从南音演奏器乐保留古老的制作和规格尺寸等研究中,大致有如下诸说:认为南音有极为丰富的内涵体现了从先秦曾侯乙编钟到唐雅乐,直至与宋元之后民间音乐、地方戏曲相融合的中华传统音乐的历史积淀,为一说;还有南音前期为"唐代的燕乐歌曲(声乐)"及五代北宋的"细乐"(器乐),后期南音形成于明代,但保留了前期南音的许多成分之说;南音启基于五代,形成于宋说;唐宋之前为南音的蕴育期,元明为南音的形成期,清代是南音的发展期之说;有五代以前为南音的奠基期,宋元时期是南音的成型期,明清则是南音的成熟期之说等等。据民间传说,南音为唐末闽王王审知兄弟率领三千士、庶、僧、尼入闽,又传说系唐末学士韩偓被贬回老家京兆万年(今陕西西安),后携家人入闽时带来,等等。还有一种说法,南音是唐代大曲中的"遍"、"破"等宫廷演奏的音乐传入福建后,与闽南地区的民间音乐等互相渗透融合发展而形成的,其根据是南音中的不少曲谱结构近于唐代大曲。南音的主奏乐器南琵琶构造古老,仍保存唐代横抱的弹奏姿势,连洞箫、拍板的制作仍沿用唐制的尺寸规格。

以上诸说难为南音的源流作定论。但从明万历年间坊间木刻刊本《新刊弦管时尚摘要集》(霞漳洪秩衡梓行)、《精选时尚新锦曲摘队》(景宸氏刊刻)、《新刻增补戏队锦曲大全满天春》(海澄人李碧峰、陈我含刊行)三本共刊出南音清唱散曲二百五十九首,且故事内容

均注有出处，可见南音在明代已盛行并成型。明嘉靖年间(1522—1566)当过佥都御史、副都御史，时人称“康都堂”的康朗(惠安螺阳乡前康人)能弹会唱南音，随身带有一把刻有手迹的琵琶，至今遗物尚存在惠安民间，完好无缺。同时期惠安崇武人郑佑曾整理过《梅花操》、《四时景》、《八骏马》、《百鸟归巢》等南曲名篇，晚年还编纂了一本《南曲集成》。《泉州府志》记载郑佑“闻五羊寡妇孤舟操。到广，赁屋比邻。月余始闻其音，即谱以归。”郑佑有“八闽琴师”尊称。明代思想家李贽将郑佑与诗书画家黄吾野并誉为“崇武双绝”。泉州沿海的深沪(今晋江市深沪镇)在明崇祯三年(1630)就组成了“深沪南音班社”，南音弦友经常相聚演唱。崇祯年间在德化亦有“德化东里弦管”南音班社。

南音由“指”、“谱”、“曲”三大类组成，三大类各有其相对的独立性，在历史的长河中各自不断地发展、完善融汇于整体，形成较为统一的管门、旋法、拍法、奏法和歌法(即演唱)。

“指”，就是“指套”，是有词、有谱、有琵琶弹奏指法的套曲。套曲虽然有唱词，但通常不歌，一般用“四管”：琵琶、三弦、二弦、洞箫或“十音”乐器合奏。因为以琵琶弹奏指法为乐曲节奏技法的标志，故称为“指”。有的部分是有一定故事情节内容的“散曲”，每一套“指”可能叙述一个故事，也可以由若干故事组成。“指”原有三十六套，后增至四十八套。

“谱”，即器乐曲，无唱词。“曲”，即散曲(亦称草曲)，有数千首之多，是一种器乐伴奏的清唱曲。由于它曲调典雅古朴、质纯情深，让人爱听爱唱。曲的唱词内容大致可分抒情、叙述、讽谏、祭祀、庆典等类型，唱腔以滚门、曲牌名称或曲目名作为标志。



泉州地区及闽南方言区的各基层组织班社以及出版的专著、研究机构大多称之“南音”。二十世纪四十年代之前在泉州称为“南曲”，至今仍被通用，“南曲”与“南音”为同一概念。闽南老一辈艺人则称南音为弦管，称演奏南音为“佚佗弦管”，南音爱好者则互称“弦

友”。这是因为南音编制中的“弦”和“管”，按民族传统的器乐而称之。在厦门、台湾及东南亚各地则多数称南音为“南乐”。南音社团素来奉祀“孟府郎君”，相传五代蜀主孟昶“善猎、善弹、好属文、尤工声曲”，后被宋太祖封为“郎君大仙”。南音团尊“郎君大仙”为弦管之祖，故称南音为“郎君乐”或“郎君唱”。南音伴奏乐器非常丰富，伴奏乐器使用又因演唱（奏）形式而分为“上四管”与“下四管”。上四管，以洞箫（南尺八）为主者称“洞管”，以品箫（曲笛）为主者称“品管”，还有二弦、琵琶（南琶）、三弦、拍板等五种；下四管（也称十音），乐器有南嗳（中音唢呐）、琵琶（南琶）、三弦、二弦，以及打击乐等。



清代，南音已集曲成套，是为套曲，并发展和创新出器乐曲，定为谱。清康熙年间的大学士兼吏部尚书李光地（1642—1718）安溪县湖头人，举荐五位南音艺人晋京入朝献艺。据民间班社抄本记载：“五少先生演奏，康熙帝大加赞许，赞为客卿，赐坐太师椅，免行君臣礼。演奏时，因太师椅较高，康熙传内侍将垫脚的金狮取出赐予弹琵琶和拉二弦者垫脚，这便是南音演奏者身坐太师椅，脚垫金狮的来由。”艺人被赐称“御前清客、五少芳贤”，艺人扛着宫灯和封赐的黄凉伞等钦赐品荣归故里，还把南音赞称为“御前清曲”。南音赴京献艺的说法有二：一为康熙五十二年（1713），系晋江吴志、陈宁，南安傅廷，惠安洪松，安溪李义（据《泉南指谱重编》）；另一说为康熙五十三年“面君五少先贤”芳名是晋江李义字文伯、王周字商光、叶球字时温、同安陈聘字云行、永春黄泰字时向，陪“五少先贤”演奏者是晋江吴文志、陈宁、南安傅廷、惠安洪松、安溪李义。自此，南音的演唱更加活跃，流传更加广泛。清康熙三十五年由陈佛赐开设的鹿港“雅正斋”，为台湾最早的弦管社团。随后，鹿港镇又有“大雅斋”、“崇正声”、“雅颂声”、“聚英社”，与“雅正斋”并称为鹿港五大南音管阁。在漳州的东山县铜陵镇于清乾隆二十七年（1762）建成的御乐轩曲坊（见上图），至今保存完好，御乐轩曲坊存有东山南管指、谱、曲《绵搭絮》、《风打梨》、《告老爷》、《爹听说》、《听门楼》、《听见杜鹃》等近三十首（节），俗称“大曲”。厦门见于记载的南音曲馆是建于清道光十六年（1836）的“金华阁”。清咸丰七年（1857）厦门书坊已有指谱三十六套、大谱十二套的南音著述问世，如《文焕堂初刻指谱》、《文焕堂大谱——卷

四》,该书中曾提示另有“外套”十二套“因不能全获”而未刊出。

清代,南音曲馆林立,著述丰厚,教坊家班高手云集,形成规模。闽南一带已是千家万户丝竹管弦、雅曲清音的鼎盛景况。如泉州市区于清咸丰七年建成的灵裳阁、回风阁、升平奏三大南音班社,晋江县蜚声泉郡的金兰社、久负盛名的御宾社,惠安的御鸣社,安海的雅尚轩,厦门的安同阁、金华阁、集源堂、锦华阁、集安堂等等,都是知名度较高的南音曲馆。据蚶江人士林英乔、林祖武口碑,清同治年间(1862—1874)晋江县蚶江乡(现石狮市蚶江镇)金兰社的名师林子修受聘赴台湾传艺,教传指套四十四套,并与台湾名手同台演奏《百鸟归巢》一曲,名噪台岛。民国初期,南音在闽南地区已是兴盛有加。美国物克多唱片公司于民国元年(1912)为龙溪(今漳州)南音艺人王雅忠灌制了〔五更鼓〕等多首南音名曲。且南音著述尤丰。如林祥玉先生(1854—?)所著的《南乐指谱》四卷,内收指套三十六套、大谱十三套、外谱四套。此书校正了凡有古本讹传之处,且又对传统曲调不轻易更改,于民国三年在台湾印行,此版本深受南音界推崇,厦门南音界演奏的指谱皆以此版本为依据。林霁秋先生(1869—1943)著有《泉南指谱重编》和《南曲精选》。《泉南指谱重编》共六册,内收有指套四十五套,大谱十三套,该指谱“能广征正史传奇,旁收博采,考订唱词出处,使口有所泳,心有所维,丰富充实了南曲版本的内容”。《南音精选》共十三集,其中散曲十集三百四十阕,套曲二集九阕,过曲一集四十八阕。同安的傅若理先生著有《韵雅新编》,按管门集所创南音四百余阕。据吕锤宽《泉州弦管(南管)》云:“民初全盛时期,台湾南管社团有六十余馆”,均推崇这些著述并照此演唱。

民国二十六年前后,吴萍水等人在厦门组织了“南乐别墅”,纪经亩、吴深根、洪金水、许启章、林添丁、陈春盛等成立了“南乐研究会”。这时名家辈出并传徒授艺。如陈武定、林必珂、陈登垣、蒲井先(阿拉伯裔、蒲寿庚后代)、吴萍水、高文网、吴瑞竹、陈守万、许启章、吴深根、陈江渠、纪经亩等,先后传艺菲律宾等东南亚其它国家,并灌制了南音唱片,远销海外。

抗日战争期间,由于战火连年,南音曲馆的演唱活动相对减少,但仍有南音社团如回风阁、升平奏等,以及泉州“明伦少年战时工作队”走上街头,演唱宣传抗日的南音曲目《炮火中》、《活捉汉奸黄顺》等,鼓舞民众同仇敌忾,挽救民族的危亡。

中华人民共和国成立后,南音在地方政府和文化主管部门的重视下,采取了不少有利南音艺术发展的新措施。民间南音活动更是恢复了生机,市井俚巷、乡间码头,三五唱和清闲自在。不仅自娱活动活跃,泉州市(今鲤城区)文化馆还将原星散的各南音社团重新组成“泉州南音研究社”,集中南音界的知名人士,除开展演唱活动外,还重视研究和搜集整理南音的资料,以及举办南音培训班。1950 年底,厦门市南乐研究会成立,下设“集安”、“锦华”、“金华”、“太平”、“厦港”、“鼓浪屿”、“集美”等九个分会。南乐研究会在保留传统的同时,又将南音清唱加上科白,使演出形式更为丰富,编演新曲目参加广播电台的播唱宣传。

继后，泉州南音研究社成立。

1952年，省文化局为开拓南音艺人的视野，参与更多的交流，在泉州举办戏曲研究讲习班，众多南音艺人参加学习。1952年10月“福建省第一届地方戏曲观摩演出大会”上也有南音曲目参演。1953年“厦门市南乐研究会”派员赴上海参加“华东区民间音乐舞蹈会演”，演出了《梅花操》、《走马》等南音传统曲目。1954年厦门市南音代表队又赴上海参加“华东古乐、国乐演奏会”。南音艺术走进大上海，南音高超的演奏技巧所表现的丰富、完整、严谨的南音音乐结构和所蕴涵优美的表现力，使音乐界同行大为惊喜。南音走向华东，不仅扩大了古老曲种南音的知名度，更加激发了南音艺术工作者的激情。1953年后，漳州市也成立了南乐研究社，厦门组建了“厦门金风南乐团”。同时，泉州地区各地文化馆纷纷组织南音班社和南音研究小组。在加快抢救、发掘、继承南音传统的同时，一批歌颂人民走向新生活，反映新时代的曲目《绣花灯》、《封建制度无合理》、《海防前线建筑工人》、《夜追失主》、《我寄相思与燕子》、《江姐》、《红军过草原》、《长征》、《筑路光荣》、《某公三哭》、《海上抓俘虏》、《海峡情》、《迎龙小唱》、《沁园春·雪》、《侨眷蒋淑端》、《桐江魂》、《泉州古城颂》等，在全国、省、市会演获奖，大大地丰富了南音曲目。涌现出庄咏沂、何天锡、陈天波、林文淑、吴瑞德、庄步联、庄金歪、吴造、马香缎、陈玉秀、杨双英、黄淑英、纪经亩、吴深根、洪金水、许启章、林添丁、陈春盛、白丽华、林玉燕、江来好、卓素青等一大批有成就的南音演唱艺人和演奏员。

1956年，南音《阳关三叠》参加在北京举行的“全国第一届音乐周”演出，引起轰动。艺术指导杨炳维应邀向中国民间音乐研究所及各省赴京的研究人员作了南音史、南音曲种、乐器的专题介绍。南音不仅引起全国艺术同行的注目，并得到艺术同行充分的重视和肯定。同年，由福建省组织的南音代表队赴北京参加“全国第一届民间音乐、舞蹈会演”，对参演的曲目《梅花》、《走马》的套曲作了压缩，显得精炼、紧凑。演奏时四管齐全，还首次加上二胡和四宝(俗称“四块”，即演唱者左右手各持二块小竹板，交叉或相互敲击)使演奏的乐器更加丰富耐听。由纪经亩编曲的《北国风光》、《迎龙小唱》被评为优秀节目，并参加了在中南海怀仁堂的汇报演出。1958年，《侨眷蒋淑端》(演唱杨双英)赴京参加文化部主办的“第一届全国曲艺会演”，获得好评。1959年，纪经亩等人怀着“前人可以写十三大谱，我们要写十四大谱”的大志创作了《闽海渔歌》。《闽海渔歌》在全省、全国获创作和演出奖，被海内外南音界誉为第十四大谱。上海音乐出版社出版了以此加工的南音合奏曲《闽海渔歌》。

1959年，福建人民出版社出版了《南音选集》(一)，书中除了介绍南音的历史和特点，还收集了散曲近百首、指谱五首、大谱三首。泉州市南音研究社经多年整理、校定的《指谱大全》八集和《南音选集》二十集，共收入传统指套四十八套、散曲一百四十首，于二十世纪六十年代初出版，在海内外广为传播。此后，一直被海内外南音界视为最重要的范本加以使用。

在泉州市人民政府和有关文化部门的领导下，泉州市民间乐团于1960年成立。原泉州市南音研究社庄应沂、何天锡、陈天波等为代表的老一辈名艺人和以马香缎为代表的南音新秀成为乐团的中坚力量。乐团成立后，首先致力于传统指谱的发掘、整理、校定工作，同时还致力于培养南音的后继人才，取得丰硕成果。其中，陈天波针对古老的南音较枯燥乏味的“四房看厅”(四件乐器分列两旁，中间坐着清唱者)的演唱形式，借鉴戏曲的表演，改坐唱为站唱，并加上表演动作，丰富了曲艺的表现手法，使之更加活泼。此项革新很快被听众和同行所接受。1963年春节前夕，应上海市侨联之邀，泉州市民间乐团及厦门金风南乐团到上海演出，上海市文艺界名家赵景琛、俞振飞、徐凌云等多次欣赏了南音《鱼沉雁杳》、《玉箫声和》等传统曲目，上海文艺界专门为南音演出召开座谈会，与会者盛赞南音典雅、优美、细腻，以及演唱运腔的功力。

1966年，“文化大革命”开始，南音受到了严重的冲击，专业演出团体被解散，演员回乡务农或下放工厂，优秀的传统曲目，连同新编曲目均被视为“毒草”，大批宝贵资料和档案也作“四旧”被毁。南音又折回到民间，或几个弦友关门闭户悄悄和谱演奏，默默哼吟，以此寄托对古曲的难排缱绻。

中国共产党的十一届三中全会以后，改革开放的政策不仅促进了南音艺术的发展，对外交流更使南音的艺术价值得以充分体现。泉州、厦门等地南音(乐)团相继恢复，海内外南音交流频繁。1978年，香港东方唱片公司到漳州市录制曲艺盒带，南音《荼蘼架》、《一心亏伊》等曲目入选，并在国内外发行。1978年福建省举办“首届‘武夷之春’音乐会”，泉州南音著名艺人马香缎演唱的《夜梦总理》引起轰动。马香缎毕生倾注全力研习琵琶、三弦、二弦的演奏技巧，熟透十多套大谱(器乐曲)、数十部指套(套曲)和人们所生疏的众多曲牌，其博学多才被誉为近代“南音之冠”。她所演唱的南音有上百首名曲被录成盒带远销海内外。马香缎在南音艺术事业上的成就赢得文艺界盛赞，为此被选为福建省政协委员、民盟福建省妇女工作委员会委员，并担任泉州市南音研究社副社长。1980年她作为福建省曲艺界的代表出席了全国第四届文学艺术界代表大会。

中国曲艺工作者协会福建分会对南音的发展极为关心，1981年分别召开了“南音、锦歌革新”座谈会，本省南北曲种艺术交流会。会上探讨了南音艺术新时期的创作和演出，并请南音艺人作专场演出，以供与会者研究。1983年，省文化局举办第三届“武夷之春”音乐舞蹈节，南音新曲目《陶铸巧施破监计》、《阿里山的回音》、《乡思》、《春早》、《两岸望月倍思亲》等参加演出并获奖。

1981年香港体育会南乐组、菲律宾南乐崇德社回国访问团都与泉州、厦门的南音弦友切磋交流演出。1982年福建南音演出团应邀赴香港访问演出。1983年厦门市南乐团应香港福建商会、旅港福建同乡会、香港福建体育总会邀请，赴港作民间商业性演出，香港温陵唱片公司闻讯专程录制了《告大人》、《重台别》、《远望》、《共君断约》、《三哥暂宽》、《当天

下咒》、《婀随官人》、《望明月》、《年久月深》等曲目。1984年新加坡湘灵南乐社来闽访问。1985年福建南音团应邀赴菲律宾参加"菲华国风郎君社"庆典活动。同年，福建的"中国南音艺术团"前往东京参加"亚洲民族艺术节"。南音成为结社访友、维系乡情、寻根访祖的依托。



1981年元宵节在泉州举办的国际性"第一届南音大会唱"在省、市政府及各界人士的支持和关心下获得成功，使南音发展又进入一个新阶段。1982年2月在泉州市再次举办"第二届南音大会唱"，应邀参加的海外弦友有：菲律宾马尼拉弦管联合会、印尼南音研究社、香港福建体育总会南音组等社团六十三人，美国、日本、马来西亚等外籍华人、华侨及台湾弦友三十二人，中外弦友计一百五十多人。大会唱会上共演出五百七十五个曲（节）目，并举行了盛大的踩街活动。中共福建省委书记项南、国务院侨办主任林一心等参加大会唱活动，兄弟省、市的曲艺家协会均派人前来观摩。大会唱期间，中国曲艺家协会福建分会召开南音《桐江魂》、《一封家信》等新曲目创新讨论会。《桐江魂》随后参加全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出大会获创作、演出一等奖。1984年元宵节在泉州举办的"第三届国际南音大会唱"，海外弦友菲律宾南风郎君社、印尼槟城东方南音社、东爪哇南音社、新加坡湘灵音乐社、新加坡的晋江、南安、安溪同乡会的南音代表团、香港福建体育总会南音代表团等参加演出。南音成为港澳台、海外侨胞为优秀的民族文化和传统艺术薪火相传的共识。

福建省文化厅为加强南音艺术教育工作，于1984年由福建艺术学校开设厦门、泉州南音三年制中专班，各招收学员二十名。为了让青少年对南音耳濡目染，同时更系统地接受南音艺术的教育，泉州地区作了大量工作。如泉州市第六中学率先开设南音课，随后不少中小学相继仿效：惠安第一中学的学生成立了南音小组；德化县开办了十余期南音培训班，培训青少年南音爱好者六百多人。

南音受到地方政府和省文化厅的重视和扶持，专业南音团体泉州南音乐团、厦门南乐团由地方财政建制使南音开始有了专业化的从艺人员。海内外对南音的艺术的重视，推动

了南音研究工作的步伐，各地市不仅恢复研究机构，一批具有较高文化层次的南音工作者相继组织了研究会或学会。如泉州南音研究社、泉州文联的市南音协会、厦门市南乐研究会，闽南地区的县、区、乡、镇的南音研究机构更是不计其数，南安县的一位副县长亲自担任县南音研究会会长，并建立了一百三十九个南音小组，石狮市（县级市）南音协会会员近三百人。晋江市（县级市）为使更多的人学唱南音，用简谱翻译了《南音指套大全》。永春县的湖洋乡被誉为“琵琶之乡”，拥有三百支琵琶，乡文化中心不仅办培训中心，还编印了《南曲选集》。南音成为群众性文化活动的首选，足见南音的群众基础。南音演唱新人李白燕、欧丽华等在省会演中获奖。

1984年，“中国南音学会”在泉州成立，陈丕显任名誉会长，赵沨任会长。来自北京、上海、黑龙江、广东、新疆、江西、河南、西安市、兰州等省市及本省的学者、作曲家、演唱家等共七十多人参加成立大会及参加“南音研讨会”。南音受全国艺术专家学者的关注程度达到高峰。1985年泉州南音乐团赴北京参加“第三届‘华夏之声’音乐会”，在会上作南音专场演出。

新时期，南音艺术无论在学术研究、继承革新、曲目创作和演出等方面都出现了高潮取得了成果，而且南音界的联谊日呈国际化、南音艺术研究更趋向学术化。在闽南地区其普及的程度是村村有弦管、处处唱乡音，充分显示了南音深厚的民族性和亲和力。

盲人弹唱　流行于泉州地区。盲人弹唱以小调（歌仔）和南音作为基本演唱曲调。其演唱形式大致分为两种：

一是月琴弹唱。唱者手执长柄月琴，在街坊里巷、或酒楼茶肆中卖唱，兼卜卦算命，唱的主要是民间小调（即“歌仔”）。盲艺人在月琴上挂着盛小竹签的圆筒或袋子，竹签共有二十四支，每支边上都刻着锯状的小齿，代表某曲目中的一折，如《秦雪梅教子》、《孟姜女千里送寒衣》、《长工歌》等等。当人们卜问凶吉祸福时，便抽出一支竹签。盲艺人根据竹签锯状小齿所示故事演唱，而后再向抽签人预示占卜的结果。据载，二十世纪三四十年代，仅泉州鲤城就有盲人弹唱艺人三十多人，但绝大多数是卖艺，兼占卜者少数。

二是四锦班演唱（又称“乞食唱”）。据老艺人回忆，四锦班演唱者由男女兼有的四位盲艺人组成堂会式的演唱。四锦班所唱曲调以南音散曲居多，盲艺人一人多角，有说有唱敷演出一台戏。伴奏乐器除月琴外，还用二弦、三弦、鼓、锣等和拍。演唱的曲目，如《山险峻》、《出汉关》、《来到只》、《献纸钱》等。这种形式到了二十世纪四十年代已式微。

盲人弹唱艺人为了卖艺谋生，他（她）们也不断地吸收和借鉴其它曲种的曲调，提高演唱水平，而且不断创作和丰富新曲目。如泉州盲艺人杨念（女）、杨乌糖（女），除演唱小调外，还学会南音传统曲目三百多首，在民间知名度很高。

盲人弹唱的传统曲目丰富，如《孟姜女赏花》、《雪梅与商辂》、《陈三五娘》、《英台山伯》、《桃花搭渡》、《管甫送》、《辕门斩子》、《追父归家》、《昭君和番》、《二度梅》、《哭梧桐》、

《长工歌》、《十二碗茶》、《二十步送哥》、《十二烟花》、《十二生肖》、《十二思君》、《董永》等。这些曲目也是杨念、杨乌糖在卖艺时经常演唱的。

中华人民共和国成立后，政府民政部门把盲人弹唱艺人加以安置，大都到福利性工厂，盲人弹唱艺人结束了卖唱行艺的流浪生活。盲人弹唱几乎无人再演唱。

讲　古　又称说书、讲故事。流行于泉州、厦门、漳州及龙岩等地区。系无音乐伴奏的，在闽南地区用闽南方言，而在闽西则多用客家话演说的曲种。

讲古历史悠久，唐圣历二年(699)设武荣州(州治区，今泉州的南安丰州)始，从俗语记载中和民间流行的口头禅中，即有"讲天肋皇帝"、"爱讲古、爱听古"等记载。据清道光年间(1821—1850)周凯的《厦门志》记载："有说评话者，绿树下，古寺前，说汉唐以来遗事，众人环听，敛钱为馈"的讲古艺术已盛行。

清末盛行的讲古，艺人演讲时多是手捧一本书照本宣读，完全靠语言的变化表现故事情节的。讲古在流传过程中，因地域的差别也有各自的特点。泉州地区的讲古者和听古者有一种"默契"，即书目、讲古人、讲古地点、听古者总是固定不变，而有"百讲不衰、百听不厌"之说。讲古艺人又习惯以顺口溜的"人物口诀"表达。如讲到皇帝出来时念："日出山河万点金，满朝文武来朝朕，海外渔翁来进宝，山中猎户献麒麟"。奸相上场时念："官居极品立朝堂，逆我书命全家亡，何时能得金銮殿，身居九五为帝王"。好官出场时念："国正人心顺，官清民自安，妻贤家和顺，子孝父心宽"等等。讲演时还有习俗，如讲《封神演义》讲到姜子牙在点将封神时，讲古艺人每点到某一位神就要烧一小册金纸(锡箔纸)；讲《三国》不讲"关公走麦城"这一段，而讲到关公玉泉山显灵，就要放鞭炮；讲《说岳》"风波亭"，当讲到岳飞父子被秦桧害死时，艺人便拿起备好的一根油条抛在地下，以示人民痛恨奸臣"油炸桧"("桧"指秦桧，福建方言油条的谐音为"油炸鬼")等等。



清末民初，涌现出一批名声较大的讲古艺人。如厦门的"讲古黄"(黄贻模)、"讲古苏"(苏全仙)、"讲古成"(许成)，泉州、漳州的邱荣洲、吴堃、周心辰、唐泗滨、赵浩等。他们讲古的书目极其丰富，有大书与小书之分。传统书目中的大书如《西汉》、《东汉》、《三国》、《隋唐》、《彭公案》、《五虎平西》、《七侠五义》、《包公》、《岳传》、《水浒》、《西游记》、《封神榜》、《济公传》、《白蛇传》、《今古奇观》；小书如《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《唐伯虎点秋香》、《平闽十八洞》、《粉妆楼》、《双珠凤》、《定光古佛与何仙姑》、《王破脑学仙》等等，均是久讲不衰。此

时的讲古场遍布大街小巷，成为市民休闲文化娱乐的主要去处。如泉州的晋江安海龙山寺、安海城隍庙、南安洪濑康王宫、诗山圣王公宫、开元寺天王殿的小门拜埕、夫子庙前“海滨邹鲁”；漳州的新桥头大庙口、新桥头竹排沃电船码头、南河市场、大路头的码头工寮、姜太爷庙口、登观道的王爷庙口、漳州府的府埕、接官亭；厦门的上道古庙、福海宫、南寿宫、万寿宫、养元宫、三官宫等等说书场地。这时的讲古场设备简陋，多是利用庙宇的角落、大树下、集市边或搭草篷、竹棚寮，用长条木板，两头垫上砖头即为听众座位。其中偶有设雅座，即几张竹躺椅。讲古场的特制四脚高椅算是艺人坐椅。场内大红纸上写着“本场开讲某某书目”字样。讲古场的收费大都采用听众自愿在场内一个小筐子里放钱，或是讲古艺人在讲到故事关键处停下，拿着小筐子向听众敛钱。讲古艺人所讲书目，有《西汉》、《东汉》、《封神榜》、《济公传》等传统书目。

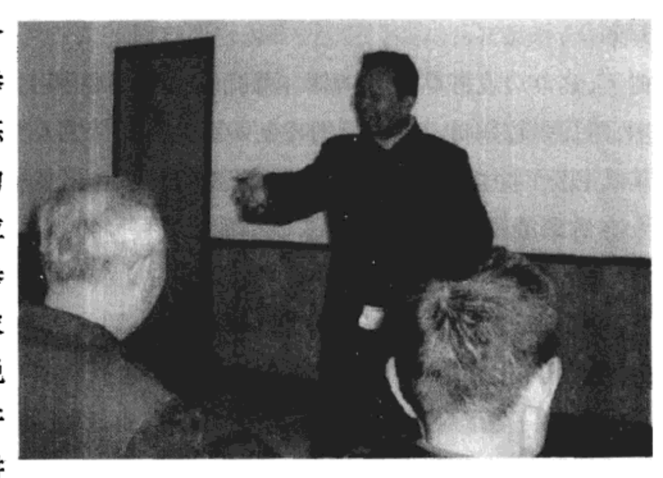
民国二十六年(1937)前，讲古发展较快，职业艺人大批涌现，讲古场发展迅速。民国二十七年日本侵略军占领厦门后，市区的十二个码头被日本侵略军用铁丝网围住，仅留一个码头出入。全市除了日本的汉奸、走狗把持的商家、行业开业，其它商店都倒闭关门，书场全部停业，唯鼓浪屿菜市场说书场因属租界仍有说书活动。在泉州地区，讲古艺人则宣讲抗日故事，以及报纸上登载的时局故事等，积极投身抗日的洪流。

抗日战争胜利后，逃难海外的侨民陆续返回家园，民间的文艺活动开始复苏，其中以厦门尤为突出，仅说书场就恢复发展到四十余家，营业性的讲古又开始兴盛，讲古亦出现了以“讲古陈”(陈金福)为代表的“讲文古”的文派，以讲《玉蜻蜓》、《唐伯虎点秋香》、《粉妆楼》为主要代表书目；以“讲古旺”(吴旺)为代表的“讲武古”的武派，则以讲《水浒》、《五虎平西》、《七侠五义》等为代表书目，两派各领讲古风骚，交替轮番在各书场演讲。

中华人民共和国成立后，讲古在地方政府和文化部门的重视和关心下，艺人的地位明显改善，彻底告别了以前讲古艺人口头语所描叙的“讲古，讲古，有讲生活勉强度，无讲会饿腹肚”的生活状况。各地的文化馆站组织讲古艺人学习和讲演新创作的书目，并组织艺人参加讲习班，进行政治思想和时事教育，旧说本的批判和新说本的介绍，说书技巧研讨、学员示范表演等。同时，迅速进行新书场的设立和旧书场设施的改造工作，如龙溪专区(今漳州市)在中山公园成立了我省第一个正式命名的讲古书场——大众说书场，厦门市的思明北路、溪岸第二市场与文化馆的说书场的建成，较之过去露天书场的环境和条件有了较大改善，不但听众多了，讲古艺人也乐于在新书场讲演。尤其是在厦门市文化馆的引领下，一大批新书不断被推出，并引起听众的极大兴趣。如厦门市的《东霸天》、《二万五千里长征》、《淮海战役》、《吕梁英雄传》，龙溪专区的《钢铁是怎样炼成的》，晋江专区的《红岩》、《铁道游击队》、《江姐》，龙岩专区的《刘永生的故事》、《朱德军长巧计攻破铁上杭》、《朱军长理发》、《八个红小鬼》等等，很受群众欢迎。

1952 年漳州市为拯救和发展讲古艺术，成立了“讲古(说书)小组”，厦门市在 1955 年

鉴于讲古艺人激增，成立"说书人联谊会"和"厦门工人业余说书故事队"，联谊会和说书故事队相继推出新书目《拥军》、《一网打尽》、《最高奖赏》、《英雄侦察员》、《荣军锄奸记》、《人民眼睛亮堂堂》、《特级战斗英雄黄继光》、《假日》等。泉州市文化部门也在同期推出新书目《红岩》、《铁道游击队》、《江姐》等。



二十世纪六十年代，为了配合社会主义教育运动，各地市先后举办了农村、区街、职工的讲古训练班。如漳州市文化部门举办农村的故事员培训班，以生产大队为单位选派一至二名读报员或故事员参加培训。厦门即在短期内培训出农村、区街、职工的业余故事员和说书员二百三十多人。全省各地市开展大讲革命故事活动，在福建，讲故事则称作"讲古"，一批新书目遍布群众业余文化阵地。如《王书记捣谜底》、《新旧婚姻对比》、《王松罗民兵模范事迹》、《移山填海》、《前场林史》、《陈忝婴逃土匪记》、《我的姐姐》、《千里姻缘》、《金戒指的秘密》、《泉州船·郎来了》、《拾金说奇》、《秦冲霞巧对戏县官》、《成龙惊梦》、《"生理虎"贪财酿大祸》、《孙印记代选春联》、《长夜灯光》等。龙岩地区的上杭和武平的讲古亦十分活跃，如《巧炸虎狼窝》、《雏鹰展翅》、《田螺形战斗》、《局长门前的怪事》等大批现代书目广为流传。这些新创作的书目，尽管在艺术上还嫌粗糙，讲古热的高潮却是前所未有。

1966 年"文化大革命"开始，说书场全部停业，职业艺人亦销声匿迹。厦门市在 1974 年—1975 年间在厦门市革命委员会文化组的组织下掀起了大讲革命故事的高潮，"厦门业余工人说书故事队"非常活跃。厦门市文化馆举办了业余故事员训练班，参加人数达三百余众，并从中挑选一批人组成"业余故事员讲演队"下乡、下厂、下机关、到学校、进街区巡回讲演。厦门市文化馆还举办"厦门中学业余故事辅导班"，开展讲述革命故事的群众性革命教育活动高潮，连续举办故事调演大会。

"文化大革命"结束后，各地的讲古终因后继无人逐步沉寂，厦门市的讲古虽无昔日的旺盛，职业艺人所剩无几，但仍有业余说书员在创作和在工人文化宫、俱乐部进行讲演活动。

锦　歌　原名歌仔，又名什锦歌、歌仔唱，1953 年始定名为锦歌。用闽南方言演唱，流布于漳州、厦门、泉州等闽南方言区。

锦歌成于何时，未见史料确切记载。依锦歌的曲调、乐器、演唱形式，并根据地方史志、

文人墨客记述，锦歌是在龙溪地区（今漳州市）流传的民歌、民谣基础上形成的。在流传过程中受地方戏曲、南音、南词等曲种的影响，经过广大群众和民间艺人的不断传唱和丰富逐渐定型。

据清康熙三十八年(1699)版《漳浦县志》记载：北宋元符元年(1098)和南宋庆元元年(1195)两次在漳浦城东郊兴建和修葺“弦歌堂”。清光绪三年(1877)沈定钧主修的《漳州府志·规制》记载：明嘉靖十年(1531)知县俞连在县衙门前建鼓楼，又当街建二石坊台，即“一方民社”、“百里弦歌”。至今该地段仍有一条百里弦歌路。“‘弦歌’，以琴瑟伴奏而歌”，这种弹唱形式自宋代以来在漳州府一带盛行。锦歌则与琴瑟伴奏而歌的形式极其相似。

明末清初，闽南一带盛行本地俗称“正字仔”或“四平调”，它直接影响着当地的民间小戏，如竹马、车鼓、老白字等等。锦歌（歌仔）又间接地从这些民间小戏中吸取了许多曲调，如《凤阳花鼓》中的〔花鼓调〕，《王大娘补缸》中的〔补缸调〕，《骑驴探亲》中的〔亲母拍〕等。这些曲调在锦歌中或被消化、融合，或取其部分加以变化、发展，丰富了锦歌的曲调。

锦歌因流行地区不同，其演唱形式及伴奏乐器亦稍有区别。流行在漳州、厦门地区的锦歌受南音影响，大都采用南音的乐器伴奏。班社若被邀请出外演出时，则使用月琴、二弦、三弦、渔鼓、小竹板、铜铃等，盲人演唱的锦歌则使用月琴或二弦，自弹自唱。锦歌以唱为主，有走唱和坐唱之分。音乐唱腔属曲牌联缀体。锦歌的曲调有杂嘴调、七字调（又称四空仔、平歌）、大调（又名五空仔、丹田调）、小调（包括调仔的六空仔、三空仔和花调），以及来自南音和戏曲的一些曲牌。清道光二十五年(1845)，漳州府宫总爷（人称“和尚总”）将江西官话演唱的南词曲调（漳州人称“外江调”）带进漳州。锦歌艺人取其曲调填入新词演唱，成为锦歌中的花调、杂歌的主要部分，如〔牡丹调〕、〔红绣鞋〕等。

锦歌不仅在闽南地区流行，而且还随离乡背井开发台湾的闽南人带到台湾。洪波浪、吴新荣主修的《台南县志》（二）记有这批闽南人“每于夜晚或月夜，在庙埕或民众集合场所，舒适地弹唱家乡曲，共享晚夜之乐”。锦歌在台湾也就开始流传。

清道光二十二年厦门成为“五口通商口岸”之后，商贸活动较为活跃，人口激增。锦歌艺人为谋生开始流入厦门。据厦门一码头老工人林东海回忆，清光绪年间有不少男女盲艺人从龙溪（今漳州）来到厦门，他们以唱锦歌抽签卜卦谋生。厦门市区也有好几个业余锦歌馆。另据老艺人白水仙介绍，清光绪年间祖籍漳州，居住在厦门人称歌仔王的王雅忠(1862—1920)，在厦门开歌仔馆，收王财喜和孙乌镇二人为徒。他们师徒三人弹唱的锦歌不仅在厦门，而且在漳州的石码、海澄一带也颇有名气。

清光绪四年(1878)，漳州市郊北门外小坑头村艺人林答余，在本村成立了“答余堂”歌仔馆，收徒黄仔笠、陈老尚等八人，教唱歌仔。“答余堂”歌仔馆的建立给流浪艺人以启发，清光绪四年靠一把月琴自弹自唱锦歌，走乡串户卖艺的落魄秀才云漳（漳州平和县小溪人），在市郊北溪乡的浦南村创办了“锦云堂”歌仔馆，传徒授艺自成流派。清光绪三十年林

答余的两个徒弟黄仔笠和陈老尚，也分别在家乡开办了“丰庆堂”歌仔馆和“庆贤堂”歌仔馆。同年，原龙溪县(今漳州市)田墘兜人郑潘水也在本村创办“声音堂”歌仔社，传徒十余人。“声音堂”歌仔社教唱的锦歌大部分是向龙溪县古县村乞食营的乞食者学来的，更具锦歌的原始韵味，被当地群众称为“乞食歌仔馆”。以上以“堂”字冠名的锦歌班社传人形成锦歌“堂派”艺术风格。



自此，各歌仔馆、社分支师承，在漳属一带农村建馆不计其数，仅原龙溪县所属的石码、古县、天宝、榕山、角美等乡镇就有歌仔馆三十余处，演唱水平也日益提高，常有各馆、社应邀赛歌的活动，使锦歌艺术更臻完美。这个时期锦歌的传统曲目经各馆、社整理演唱的就有一百余个，有称“四大柱”的《陈三五娘》、《山伯英台》、《商辂》、《孟姜女》，称“八小折”的《妙常怨》、《金姑赶羊》、《井边会》、《董永遇仙姬》、《吕蒙正》、《寿昌寻母》、《闵损拖车》、《玉贞寻夫》，称“四大杂嘴”的《牵尪姨》、《土地公歌》、《五空仔杂嘴》、《倍思 杂嘴》著名曲目，也有长篇故事《王昭君》、《郑元和》、《杨琯拾翠玉》、《火烧楼》、《彩楼记》、《安童闹》、《打金枝》，单曲《无影歌》、《长工歌》、《担夫歌》等等。这个时期除演唱传统曲目外，一些触及时弊，反映人民疾苦的锦歌新作如《工场打铁》、《浪子回头》、《懒惰歌》也深受听众青睐。

锦歌由农村进入城市多是艺人带着一把月琴自弹自唱，兼做卜卦，沿街走巷赶集市、赴庙会以谋生。据锦歌艺人林廷(1880—1964 年)介绍，他的师父大约在清光绪十三年从市郊北乡进入漳州演唱锦歌。而林廷则是于 1898 年才从市郊北乡进入漳州，后结识了龙眼街的锦歌艺人。

民国时期，一些商人、文人和手工业者纷纷加入锦歌自娱性的活动，更加扩大了锦歌的社会影响。民国初年，新加坡兴登堡唱片公司经来厦门的商人举荐，邀请厦门锦歌艺人王雅忠师徒三人赴香港，录制锦歌《彩楼配》唱片一张，美国物克多唱片公司也录制了《闹葱葱》唱片一张，还为王雅忠徒弟录制《火烧楼》一套，《审英台》、《益春留伞》各一张，孙乌镇的《死某歌》一张。随着厦门经贸的发达，外来经商人口大增，厦门市区建起营业性的歌仔馆多达十余家，如石岸的“亦乐的”、大王宫的“谊乐轩”及局口街的“和平社”。王雅忠、王财喜、孙乌镇、洪道和白水仙已是家喻户晓的锦歌艺人。其中以白水仙为首的“和鸣社”锦歌班尤为活跃。

民国十七年(1928)漳州海澄干果食杂店老板刘振发出资，由锦歌艺人陈丽水在海澄城内前街组建了“乐吟亭”歌仔社(即“亭派”锦歌)。“亭派”锦歌艺人讲究唱腔的圆润、优美。他们擅于从南音中汲取优雅的曲调丰富提高自己的演唱技艺。“乐吟亭”锦歌社艺人陈丽水、林廷、赖跃山、王清洁、陈胶掠、钟青、陈不得、朱亚等八人于民国十八年应邀赴新加坡献艺，并由兴登堡唱片公司录制了他们演唱的锦歌唱片四十余张。唱片标名为“优等漳州儒家曲”，在海外广为流传。陈丽水等八人返漳州后，遂将“乐吟亭”锦歌社更名为“八吟乐吟亭”锦歌社。但他们前后在石码、海澄一带相继建立的锦歌馆仍称“乐吟亭”。

民国二十一年“亭派”锦歌艺人张香、蔡鸥、杨莱头、王萍等人，经不断研究借鉴和改进，将锦歌的〔七字调〕和〔丹田调〕按南音的“空门”称谓亦改称为〔四空仔〕、〔五空仔〕，使原曲调更加优美、抒情。随后又将〔五空仔〕的曲尾接几句南音的曲调，名为“曲爿”。伴奏也开始采用南音的乐器，如用南琶代替月琴，并加上洞箫、三弦、二弦等，有时还采用南音的拍板，从而使“亭派”锦歌的风格更加鲜明。

民国二十三年锦歌盲艺人卢菊(女)、卢来发到台湾演唱历时半年，深受台湾听众喜爱，他们所演唱的〔送哥调〕、〔走唱调〕、〔杂嘴调〕等至今一直在台湾流行。

民国十七年至二十七年，中国共产党在闽西南一带领导土地革命，锦歌作为一种艺术宣传的手段，起着重要的作用。据锦歌艺人王棕簑述：民国二十一年前后，中国工农红军第四军进入漳州期间，漳州各锦歌馆社纷纷上街宣传，演唱新创作的曲目，如《农民歌》、《送哥哥当红军》、《帮助红军歌》、《妇女歌》、《参加儿童团》等。抗日战争期间，漳州文人、南靖县抗敌后援会会员高般若，与“芗潮剧社”领导人柯联魁交往甚密，逐与“芗潮剧社”陈郑萱等人合作，用锦歌曲调填词创作了《抗战歌》、《从军别》、《送郎当兵》、《东北军自述》、《嘲日军》、《脱去摩登换军装》等曲目，组织锦歌馆社的艺人上街演唱进行抗日宣传，在当地民众中流传，唱遍街头巷尾。

随着锦歌在闽南地区的广泛流传，艺人之多、业余班社之众，遂形成了各自的演唱风格和流派。其中主要流派有“亭字派”和“堂字派”：

亭字派。其馆、社的名称多冠以“亭”字，以“乐吟亭”为主要代表。亭字派的唱腔比较幽雅、细腻，讲究咬字、归音、韵味。唱腔以〔四空仔〕、〔五空仔〕为主调。亭字派受南音的影响较深，艺人大都会唱南音，使用南音的曲调和曲爿较多，伴奏乐器和弹奏指法均与南音接近。亭字派艺人的演唱活动以城镇为主要区域。演唱艺人以城市居民、小工商业者、手工业者、落魄文人、自由职业者为主。艺人以固定堂馆为主要演唱场所。

堂字派。其馆、社的名称冠以“堂”字，以“答余堂”、“丰庆堂”、“庆贤堂”、“声音堂”、“锦云堂”为主要代表。“堂字派”艺人的唱腔具有朴实、粗犷的特色，曲调更接近民间歌谣，尤其擅长演唱生活气息较浓的〔杂念调〕。“堂字派”的演唱艺人受南词影响较大，南词的曲调经常出现在“堂字派”艺人的演唱中。伴奏乐器以月琴为主，加以二弦、三弦，有时也用扬

琴，偶尔也用笛子和低胡。演唱艺人主要是农民和其它劳动者，主要活动区域在农村或城市的附近。他们以自己的堂馆为主要演唱地点。每逢年节喜庆之日及迎神庙会之时，常举行赛馆，非常活跃。



此外，流行于云霄、诏安、东山等地的锦歌，因接近广东潮汕地区，受潮州语言和音乐的影响，唱腔渗有潮乐韵味。

锦歌在闽南地区还是盲人谋生的重要职业。他们是锦歌艺人队伍中最低层、最艰苦的一群，而且多为女性。他(她)们为生活所迫，几乎走遍各个城乡，在街头巷尾、码头、客栈、集市庙会，以一把月琴自弹自唱兼营卜卦卖艺糊口。

中华人民共和国成立后，锦歌艺术得到新生和发展。1952 年初，漳州市文化馆帮助原龙眼营的"乐吟亭"歌仔馆恢复活动。1953 年 10 月漳州的锦歌老艺人林廷、赖跃山、石扬泉、蔡徐明在漳州市文化部门的支持下，率先成立了"漳州市龙眼营锦歌研究社"。蔡鸥、吴连池成立了"新桥锦歌社"，黄文学、陈允在成立"东岳锦歌社"，朱盛金、杨碧云建立"霞薰锦歌社"，荔枝师建立"浦南锦歌社"，沈人民建立了"天宝美山锦歌社"，各乡镇也纷纷响应，锦歌馆社林立，活动日盛。

流传在厦门的锦歌，因厦门曾一度遭日军占领而逐渐走向衰落，至中华人民共和国成立前夕，锦歌艺人仅剩下白水仙和苏朝润，后继无人。厦门市委宣传部和市文化部门对此很重视，把发展锦歌列入工作议事日程。漳州、厦门两地的锦歌艺人及曲艺作者在当地文化主管部门的关心下，锦歌馆社统一纳入文化部门管理，每月都拨有经费补贴，派人组织发掘整理传统曲目、创作和演出活动，各锦歌馆社注意培养能自弹自唱的女演员。

福建省文化局对曲艺的发展极其重视，1952 年底在泉州举办"福建省第二期戏曲研究班"，锦歌的演唱艺人和作者参加研究班学习。对新形势下锦歌的继承革新和演唱新人

新事，反映新生活给予充分的肯定。此间，锦歌出现了一批反映新人新事的曲目，如《海堤之歌》（白水仙演唱）、《海防战士的母亲》在福建省首届群众业余文艺观摩演出上获奖。

1956年，中国唱片公司来漳州录制了经整理改编由锦歌艺人林廷、陈亚秋、卢菊、石扬泉等演唱的锦歌传统曲目：《海底反》、《楼台会》、《长工歌》、《安童闹》、《审陈三》、《梁祝游春》、《郭子仪作寿》等在国内外发行。这批锦歌曲目体现了锦歌在继承和革新上的新面貌。厦门市人民广播电台主办白水仙演唱的《李亚仙过五更》、《海堤之歌》录音，并向台澎金马播放。由吴玉培、林鹏翔创作的《破监记》（苏朝润演唱）一改锦歌的坐唱为表演唱，在全国第一届曲艺会演上获奖。

在漳州市人民政府的关心支持下，1960年"漳州市曲艺团"建立，锦歌从业余活动转向了有了第一个专业创作和演出团体。一大批新曲目诞生，如《金姑赶羊》、《榜山风格赞》、《夺琴记》、《俩兄弟》参加地区、省、全国的曲艺会演并获奖。

1962年，漳州市曲艺团解散，锦歌艺人多转入芗剧团体，一批未安排的锦歌艺人于次年组成漳州市民间艺人生产合作社。1965年，徐金镛创作的《牧羊歌》参加"福建省革命曲艺观摩演出大会"获优秀节目奖。

1966年"文化大革命"开始，锦歌受到严重冲击，漳州的民间艺人生产合作社被迫解散，年轻艺人上山下乡。厦门市群众艺术馆保存的白水仙演唱过的手抄本《陈三歌》、《英台歌》、《郑元和》、《火烧楼杂咀》、《乌白蛇》、《海底反》等近二十个名曲全部被烧毁。

"文化大革命"结束后，沉寂多年被"压抑"的锦歌再现繁荣景象，公园里、广场上只要有地盘就能看见锦歌的爱好者不论是白天、夜晚总是自动聚集在一起自娱自乐弹唱，恢复了锦歌昔日的兴盛。这情景直至今天，始终是漳州地区一道独特的艺术景观。此间，香港东方唱片公司到漳州录制了锦歌《加令记》、《妙常怨》等一批曲目。

锦歌创作和演出得到文化主管部门的重视。1981年中国曲艺工作者协会福建分会举办了"南音、锦歌革新"座谈会，文化主管部门组织学习《陈云同志对评弹工作的几点意见》，又一批新曲目问世，整理、发掘传统曲（书）目工作也进一步加强。《解放军带头行》、《清明思亲》、《水仙情》、《红领巾》、《思亲》、《迎船曲》、《陈毅拜访陈嘉庚》、《新工头笑面虎》、《花言巧语白骨精》、《娶媳妇》、《丙州地方好》、《台湾阿婆看女排》等一批新创作的曲目问世，并接连在各级部门会演中获奖，再次显示了锦歌艺术的旺盛生命力和群众对她的喜爱程度。锦歌弹唱《思亲》（刘惠玲演唱）在参加1982年苏州举行的"全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出大会上，获得创作、演出二等奖。

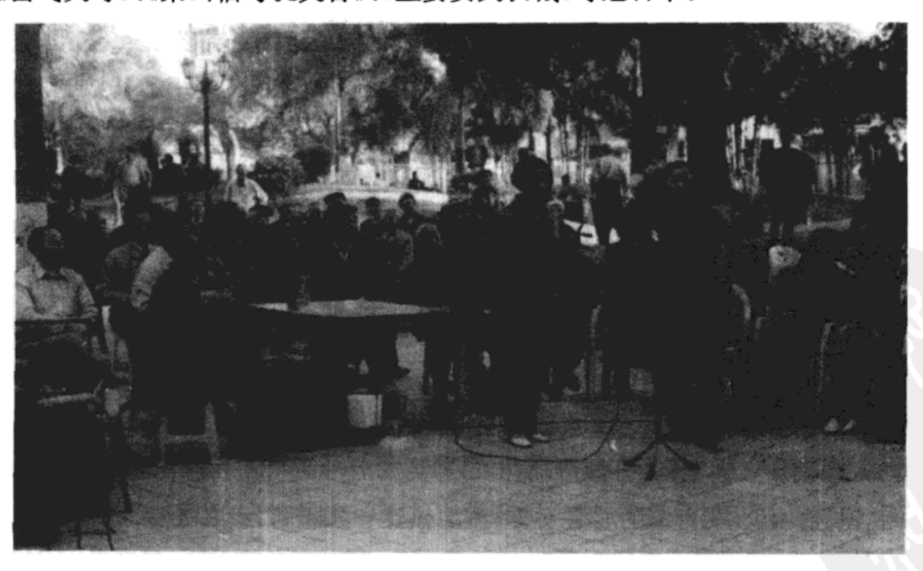
1985年，锦歌说唱《台湾阿婆看女排》参加福建省第四届"武夷之春"音乐舞蹈节演出获得一等奖，引起新闻舆论界的极大关注。《福建日报》发表评论员文章指出《台湾阿婆看女排》从创作和演出方面都有新的突破；福建电视台、海峡之声广播电台进行录像录音，并及时播放；海峡之声广播电台特授予该曲目"文艺节目三等奖"。厦门的老艺人白水仙已是

八十一高龄，在厦门市文化局、群众艺术馆的主持下自弹自唱的《白水仙锦歌唱腔选》由厦门市人民广播电台录制保存。录音盒带录制白水仙自民国七年至民国三十七年间在厦门演唱过的锦歌名曲目。

芗曲说唱　又称“歌仔阵”。中华人民共和国成立后，始定名为芗曲说唱。流行于厦门、漳州等闽南方言区，以及台湾省。是以坐唱为主的曲艺形式，在漳州地区更多地保留歌仔阵演唱形式。

芗曲说唱的历史沿革，可追溯到“歌仔”。历史上闽南人有数次东渡，其中尤以清顺治十八年(1661)郑成功收复台湾时，大批闽南人到了台湾，原先流行在漳州、厦门等闽南地区的歌仔流入台湾，歌仔吸收台湾当地的民歌、民谣等的基础上逐渐形成了歌仔戏。中华人民共和国成立后，在漳州等地将歌仔戏定名为芗剧。而芗曲说唱则是以歌仔戏曲调为基础，用闽南方言演唱的曲种。

民国十七年(1928)，台湾“三乐轩”歌仔戏班回漳州白礁宫祭祖并演出，引起极大的轰动，“歌仔戏”这种纯粹的闽南方言演出的戏曲，唱腔优美动听、唱词押韵顺口，乡土气息浓郁，很快得到歌仔艺人和群众的认同，纷纷学习，迅速传播。漳州农村的乡镇已有的“歌仔馆”和锣鼓阵的结合。为适应农村迎神赛会及婚丧喜庆的需要，改变了以弦乐为主，吹奏洞箫音量不足的缺陷，当“踩街”活动时，歌仔阵边走边唱，使之更为壮观动听，备受观众青睐。芗曲说唱的艺人也不断地从歌仔戏(即芗剧)中吸收芗剧的曲牌丰富自己的说唱。主要伴奏乐器有月琴、大广弦、三弦、六角弦等。传统曲目有《白蛇传》、《断机教子》、《吕蒙正》、《岳飞哭母》、《梁山伯与祝英台》、《孟姜女哭长城》等近百个。



中华人民共和国成立之后，芗曲说唱仍然活跃在城镇乡间。1953年，漳州地区的南靖县举办物资交流会，就有十二个芗曲说唱演出队沿街排场演唱。1956年，厦门市芗曲说唱

著名艺人苏朝润赴京参加全国职工曲艺会演，他演唱的《两张烟纸》受到好评；厦门的芗曲说唱《人民眼睛亮堂堂》（蔡惠治演唱，杨祖祥、苏长寿、纪芋如伴奏）获演出一等奖。1958年8月苏朝润在北京参加第一届全国曲艺会演时，向四川省代表队学习荷叶说唱的表演形式，回厦门后把四川荷叶说唱的表演形式融入芗曲说唱中。即演唱者右手拇指和食指夹拍板，荷叶竖夹指间，左手以箸击打荷叶及拍板，既作打击乐掌握节奏，又当道具使用。经苏朝润热情传教，此表演形式很快在厦门地区芗曲说唱艺人中流传。厦门市文化馆又举办了培训班，在农村宣传队广为使用。出现了苏朝润、林赐福等一批以荷叶击节形式演唱芗曲说唱的艺人。



1958年，受“大跃进”影响，活跃在漳州地区农村中的芗曲说唱大部分发展成为“业余芗剧团”。而在厦门一带的芗曲说唱则有较大的发展，从表演形式上，一改原第一人称的表叙方式，发展成有一人演唱或二人对唱，一人多角跳进跳出，融说、表、唱为一体的表演形式，用乐队伴奏演唱。同年，厦门名艺人纪芋如自弹自唱的芗曲说唱《司各脱自叹》，参加在北京举行的第一届全国曲艺会演期间，与兄弟省市的演员一起受到周恩来总理的亲切接见，并合影留念。1963年，福建省群众文艺会演，《海上轻骑兵》（林鹏翔创作，林赐福演唱）获优秀奖，芗曲表演唱《榜山风格赞》（龙海文化馆集体创作）获创作奖。



1965年在厦门市举办的业余文艺会演中，同安代表队以“荷叶群”（六人表演）形式演唱的芗曲说唱《夜袭金门岛》，运用了轮唱、独唱、合唱等手段，更显生动。

1976年，芗曲说唱《骨肉情深》（林鹏翔编词、罗时芳等编曲）以“荷叶说唱”之称参加在北京举行的全国曲艺调演。该作品于1977年由人民文学出版社出版发行。1978年，香港东方唱片公司在漳州录制曲艺专辑盒带时收录了芗曲说唱《钗头凤》。

芗曲说唱在厦门和漳州地区民间活动很活跃，仅厦门市的同安、集美、杏林就有四十多个业余芗曲说唱演唱队，成为群众业余文艺活动的一个重要内容，在公园和休闲场所经常可见群众围听演唱的场面。文化馆站也常组队参加各类曲艺会演，并且有了一支芗曲说唱的创作骨干队伍，如陈清平、陈令督、林福成等。

芗曲说唱所演唱的内容，大部分是广大群众所熟悉的民间故事、传说。其主要传统曲目如《陈三五娘》、《五子哭墓》、《山伯英台》、《孟姜女哭长城》、《训商辂》（又名《雪梅教子》）、《岳飞哭母》等。配合现实生活，新创作的曲目如《送妻绝育》、《骨肉情深》、《新婚姻法》、《计划生育好》、《扫盲歌》、《老人保护法》等等。

歌　册　又名东山歌册、歌仔册、唱歌册。歌册在闽南方言中意指唱歌的唱本，流行于漳州地区的东山、龙海、诏安、云霄、漳浦等县市。其中，尤以东山县最为盛行，民间传唱持续活跃。歌册被流行地区的传唱者习惯性地称之为“东山歌册”。东山、诏安、云霄的闽南话声韵中，颇带潮腔，其传承过程中与“潮州歌册”有着借鉴、吸收等关系。

歌册源于何时尚无确考。从文献史料记载来看，明洪武年间(1368—1398)，铜山(今东山县属地，时属诏安县五都)建置卫所，经济文化空前发展，民间有“铜山娘仔会唱歌”谚语流传，此处“唱歌”系指妇女中普遍流传唱有词无曲的故事念唱。明朝武英殿大学士黄道周(1585—1646)是漳浦县沿山所深井村人，他在京为官时，同僚赞其学识渊博，问他“恁家乡的文风谅必发达?”黄道周答曰：“吾乡海滨邹鲁，劳夫荡桨、渔妇织网，皆能咏唱歌诗。”(《东山县志》)“歌诗”是当地民众对歌册韵文唱词的俗称。由此可知明代在诏安建县时已有歌册流传，并且成为民间自娱自乐的说唱形式。



明洪武年间管辖闽粤的总兵时常调防军队，有一批千余人的潮汕籍官兵驻扎在诏安县一带，潮汕一带官兵闲暇时常唱歌册以自娱，其唱本在当地流传并受群众喜爱。他们的演唱基本是以字行腔，即以潮州方言和腔调按字音的平仄音韵拉腔成调，无器乐伴奏。漳州地区的人用潮音学唱感到拗口，且难与听者交流。为此，本地人便采用来自潮州的“歌册”唱本，改用本地方言语音说唱，并配上早已在当地民间流传的“观姑歌”的旋律和节奏，吸收漳州地区流传的弹词、杂锦歌、采茶调、褒歌和渔鼓的一些唱法，经广大传唱者在不断演唱中加以丰富，逐渐完善了闽南地区的唱歌册。

歌册的唱词结构一般是七言四句为一组的韵文，如“南北山头多墓田，清明祭扫各分然，纸灰飞作白蝴蝶，血泪滴成红杜鹃。”也有三字句、五字句的。如“槟榔姑，槟榔姐，摇莲花，采莲女”。“好花捻姑插，好粉供姑抹，八月十五暝，请姑来观花”。也有十字句的，如“降大宋归真主香名今古，岂知道我爹爹不听我身”。“不知我在烧我命丧幽冥，万望大王恻隐之心可怜”。还有一种三三五字为一句和三三七字为一句的特殊结构唱词，如“一桩桩一件件与你以实言，到后来被妾身看破伊行仪”。“又听见三更深想着贵妃一美人，明尔心无十恶千恨万恨尔父亲”。

明清两代流传数百年的歌册唱本，早期多数为木刻版本，如漳州的多艺斋、锦华堂，厦门的会文堂、博文斋，泉州的清源斋的木刻板本。歌册的题材内容大致可分为两类：一是以历史演义小说为基础编写的如《隋唐演义》、《薛刚反唐》、《薛仁贵征东》、《双鹦鹉》、《万花楼》等，一是根据戏曲故事和民间传说改编的，如《崔鸣凤》、《双凤奇缘》、《双白燕》、《粉桩楼》、《玉麒麟》、《陈世美》、《八美图》等。目前尚存的传统曲目有六十四部约一千余卷，流行于内地及台湾省。



清嘉庆年间，唱歌册更为盛行，并流行到台湾及海外华侨居住地。由于歌册的文字通俗易懂，地方语言音韵性强，顺口易学易唱，在民间唱歌册者比比皆是，三五成群轮换演唱到深夜，唱者和听者方尽兴而归。台湾省及一些海外华侨写信回家也采用歌册韵句结构的形式，让家人可读可唱。据当地人口碑：清代旅外侨胞陈载坤在异国写信给妻子，以歌册为形式表述，妻子拆阅展读备感亲切，传为佳话。

唱歌册是以自娱娱人的形式在民间流传，少有专业艺人。吟唱时无论识字或不识字者，都习惯手持歌册吟唱，不用乐器伴奏。演唱者以媪妇、姑娘为主体，偶有职业艺人演唱长篇叙事故事，诸如《四郎探母》、《穆桂英挂帅》、《杨令婆辨十本》等数十集的长篇，并加上竹板击节。职业艺人说唱所用唱腔是以流行于民间的“观姑歌”为主，但没有定谱，节奏急缓由演唱者灵活掌握，每个韵组的最后一字拖长音，唱腔带有吟诵色彩。

清末民初，歌册在东山县达到人人爱唱、人人会唱的极盛时期，并从县城迅速地传遍农村，尤其在渔区和农村的妇女唱歌册的活动最为活跃。晚上，她们则相聚厅堂，或一人主唱，或众人齐唱，成为生活中不可或缺的精神慰藉和传播文化知识的百科书。唱歌册是东山县婚嫁的风俗之一，即“嫁女先添新唱本，让与新娘唱厅堂”。如当时城关铜山歌手许甘出嫁时，亲友赠送新造歌册唱本竟有六十多部，显示新娘是个唱歌册的能手，以提高新娘

的身份。

歌册曲目创作的时代性很强，能及时反映人们的心声。如辛亥革命前后，反映反对包办婚姻的《缓婚歌》，宣传推翻帝制的《新中华》，以及宣传土地革命的《澎湃歌》，宣传抗战、歌颂抗日英雄等一批曲目随即在民间广为传唱。至今，老一辈对这些曲目记忆犹新，尚能哼唱。

中华人民共和国成立后，文化部门组织一批文人对歌册唱本进行发掘和整理，同时也创作改编了大量的新歌册。各地文化馆、站建立了一百多个歌册场，为大家提供休闲时自娱自乐的场所。文化部门的重视和努力，为歌册这一群众喜闻乐见的说唱形式的繁荣发展提供了良好的环境和条件。一批创作或改编移植的新唱本，如《红珊瑚》、《红灯记》、《白毛女》、《李双双》、《箭杆河边》、《织网歌》、《渔家女》等被广为传唱。歌册的演唱形式更趋完美。在这些新创作的歌册中都增加了“起头”（即“引子”），长篇的常夹有“留关子”（即埋伏悬念等待下次再解）以吸引听众下次非续听不可，续尾叫“激尾”或“煞尾”（即点评和归纳主题之意），从而提高了歌册演唱的艺术性和演唱技巧。一批优秀歌手脱颖而出，其中蔡肉螺、朱定坚的演唱被县广播站录音广播。1961 年由谢学文、陈雪梅编曲，林惜玉演唱的新曲目《渔家女》，参加福建省农村文艺调演获优秀奖。

“文化大革命”期间，“歌册”被视为“四旧”（旧思想、旧文化、旧风俗、旧习惯）被没收烧毁。歌手受到不同程度的打击和迫害，或被关押批斗，或进“学习班”，导致唱歌册一度濒临灭绝。

1976 年粉碎“四人帮”后，唱歌册活动开始恢复，文化馆、站的歌册场再度相继成立。1978 年，古稀之年的歌手黄武英（女）当年为保存歌册唱本付出相当代价，如今她整理、搜集、翻抄出《冯长春》等数十部的近千册的歌册唱本，成为珍贵的文化遗产。1979 年，由刘小龙作曲、孙国林编曲的新曲目《思乡曲》，参加龙溪地区会演中获奖，并由福建前线广播电台（今“海峡之声”广播电台）录音，向台湾、金门播放。东山县文化工作者整理加工的《山顶青松根连根》等五首歌册亦在民间广为传唱。

至今，在东山县中老年人尤其是妇女人群中，歌册仍是他们喜爱的自娱自乐文化活动形式，在民俗文化活动中仍占有重要的地位，其他地方的歌册有式微之势。

答嘴鼓　又名拍嘴鼓、触嘴古、梘嘴鼓、答咀鼓、答啄鼓。流行于厦门、泉州、漳州等地及台湾省。

“嘴鼓”、“啄鼓”在闽南方言中作“嘴巴”、“腮”解，“拍”、“触”、“答”等在闽南方言中即打诨、斗口、舌战的意思。答咀鼓是运用风趣的闽南方言韵语，采取“四句联”形式，以说为主表演。“四句联”有严格的押韵要求，即每四句的韵脚要一韵到底。

答嘴鼓的起源、沿革未见文字记载。但在始于宋代的梨园戏中已经运用答嘴鼓的形式插科打诨。明末郑成功率军进驻台湾，将士多为闽南人，“四句联”也就随军传入台湾。这

种以“四句联仔”连缀成篇表现丰富生活的说唱形式便在台湾流传，被称为“触”嘴鼓，其押韵要求较答嘴鼓相对自由。

答嘴鼓来源于闽南方言中的韵语。闽南民间口头文学是孕育着答嘴鼓的摇篮。闽南人在日常生活中用押韵语言来交流对答处处可见，民间卖艺、卖药、小贩招揽生意、乞食行乞，说的话都合辙押韵，闽南地区民间的婚丧喜庆也常有采取“四句联”(或称“念四句”)即兴发挥，似顺口溜的答嘴鼓形式。有的表演者为了表达的需要，还可以在保持韵语的情况下突破“四句联”的框框，形成长短不一，灵活多变的句子，以扩大表现生活的容量，造成更强烈的艺术效果。泉州的梨园戏、闽南的高甲戏、嘉礼戏(傀儡戏)、木偶戏，都经常采用答嘴鼓作为插科打诨。和尚、道士法场也常穿插答嘴鼓的形式。答嘴鼓就是用风趣的闽南方言韵语，在二人对口争辩中来敷衍故事、刻画人物、表现社会生活，语言节奏感强，具有喜剧性。偶尔一人表演的，也要求艺人摹拟二人对说。答嘴鼓的主要传统书目有《目连救母》、《游地府》、《乌猫乌狗》、《瞎子哑巴打架》、《大食查某》(“查某”为闽南方言，即妇女)、《鸦片歌》等。



二十世纪三十年代，答嘴鼓比较兴盛，其形式有了发展，内容的容量更大，在使用大量的闽南方言的谚语、俚语、俗语、歇后语和成语，保持诙谐、幽默的情趣中，增强故事情节，涌现出大量反映现实生活的书目。民国二十一年(1932)泉州学者傅维寒、黄子耕、陈礼烈、庄长寿等人，组织了“声声唱念队”，这是一支答嘴鼓业余演出队。他们自编自演《泉州蔡六舍》、《路过安平桥》、《查某仔贼》等曲目，表演采取以唱带念白为主，流传于泉州民间，很受欢迎，成为答嘴鼓的保留曲目。抗日战争期间，“声声唱念队”更是活跃在街头，而且扩充了不少中小学生参加宣传抗日演出。可惜书目没有保留，据当年听过演唱的人回忆，其中有“滚滚滚，中国战日本，日本鬼仔死真最(很多)，中国万万岁……”。

二十世纪三十年代台湾省台北人宋集仁(在台湾曾用名宋非我，艺名、笔名兰波里)早年在基隆当矿工，是一位民间艺人，参加台湾的“新剧运动”，大量采用答嘴鼓段落编演新剧《墙》、《罗汉赴会》在台北中山堂演出，因抨击时政遭台湾当局禁演。民国三十六年(1945)台湾“光复”后担任台湾“中国广播公司台湾电台”闽南语播音员，主持“土地公漫游

记"节目，以答嘴鼓的辛辣语言揭露和讽刺国民党接收大员贪污、颟顸的作风，使"兰波里"的名声传遍岛内外。民国三十八年(1949)，台湾"二·二八"武装起义失败后，宋集仁被台湾警备司令部关押了半年后释放。宋集仁从日本几经转折，于1951年回到福建省，并在福建省人民广播电台担任闽南话播音员。

中华人民共和国成立后，泉州的答嘴鼓一度兴盛，涌现出大量反映现实题材的作品，如《物资交流》(王钦之编写)、《婚姻法》(吕文俊编写)、《鳖追飞机》、《笑什么》、《女队长》等。厦门流传的答嘴鼓更是活跃，宋集仁以他对闽南语娴熟的驾驭能力，创作了"四句联仔"韵语长篇答嘴鼓、方言抒情故事诗和文言韵语故事答嘴鼓，如《蓬莱仙岛》、《月游淡水河》、《新景象》、《探亲家》、《无稀奇》、《哑巴媳妇做客》、《侨乡伯与鲍仔螺》等。其中大量是描述台湾宝岛的秀丽山川，寄托他对故乡山水的深情，以及歌颂新社会的新景象。宋集仁的创作突破了四句联仔的整句字数相等的形式，使用长短句结合，整散句交错，对答嘴鼓形式的完善作出贡献。厦门的林鹏翔师承宋集仁的风格，成为答嘴鼓的创作骨干。他的作品有揭露旧社会官吏腐败的《夫人属马》，充满生活情趣的《厦门烧肉粽》、《庆新春》，表达闽台一家亲的《唐山过台湾》等。

二十世纪七十年代，答嘴鼓又借鉴了相声抖"包袱"的语言艺术手法，同时也吸收了其它曲种的表演形式，使答嘴鼓在曲目的创作和表演更趋于成熟。答嘴鼓的创作队伍逐渐扩大，出现了如陈令督、陈清平、杨敏谋、尤国栋、李小航、陆英群、洪明吉、陈国德、黄连生、林伎铄、朱乡土等一批年轻作者。此时，宋集仁和林鹏翔的答嘴鼓创作达到了巅峰阶段，创作出一批在闽台有影响的作品。如《炼红心》、《庆新春》、《家已皵鼻子》、《王爷婆》、《中秋月圆》、《唐山过台湾》、《台北飞来的新娘》、《吴真人》、《梁祝新传》(陈清平编)、《多子没多福》(黄连生编)、《想来算去》(林伎铄编)、《"豆油酱菜"各有所爱》(朱乡土编)等作品，并通过广播电台和电视的播放而流传。

答嘴鼓深受群众的喜爱，但它没有专业演出团体，答嘴鼓的创作和演出全靠文化馆、站来组织。

大广弦说唱　大广弦说唱流行于厦门、漳州及台湾的宜兰、台南等闽南语地区。因演唱者使用大广弦自拉自唱而得名。大广弦说唱源于歌仔戏，在吸收南音、民间小戏、锦歌、民歌的基础上发展成型，用闽南方言说唱。

早期的大广弦说唱，多数是台湾歌仔戏落魄的老艺人为卖药糊口而沿街卖唱，吸引顾客。据古稀老人、厦门码头工人吴水土介绍，民国十五年(1926)厦门已是一个非常发达的海港，也是通往东南亚等地区的贸易中心口岸，有不少台湾落魄的歌仔戏艺人来到厦门，在码头或宫庙前等闹市划圈，拉着大广弦说唱卖药为生。他们仅以歌仔戏的〔哭调〕为主要的唱腔曲调。厦门此时盛行歌仔，且歌仔馆林立，一些来自台湾的以大广弦说唱卖药的艺人受到厦门歌仔的影响，开始吸收歌仔的曲调丰富了原来较单一的〔哭调〕。大广弦说唱逐

渐形成了两大流派。

一是以温红涂为代表的大广弦说唱。温红涂于民国十五年从台湾来厦门，他在台湾就从事歌仔和大广弦说唱的演艺活动，据民国时期的《宜兰县志》记载：温红涂是大广弦说唱的卖药仔〔哭调〕创始人，艺术造诣很深。温红涂又是一位商人，来厦门后在局口街开着古董店，还与台湾旅厦同乡会在局口街组织开办"和平社歌仔馆"演出大广弦说唱。温红涂的演唱风格受台湾歌仔戏影响很深，继承了歌仔戏唱腔委婉、幽雅细致的艺术风格，伴奏乐器除大广弦外，还有壳仔弦、月琴、台湾笛子。温红涂演出讲究排场，遇上迎神赛会则更加考究，不仅演出人员衣冠整齐，还在歌仔馆内摆上香案桌、烧香点烛，摆上清茶、鲜果和糕饼等祭品。其演唱的主要曲目以《山伯英台》长篇为主，兼唱《陈三五娘》、《孟丽君》等。温红涂收徒授艺传人不少，其中邵江海为传人中的佼佼者。



另一流派是以台湾来厦门的艺人陈世贤为代表。陈世贤在台湾时亦是歌仔戏艺人，因人老珠黄被老板解雇，生活穷困潦倒，流落到厦门市区以大广弦说唱卖药度日。陈世贤的唱腔粗犷、宏亮有力，以歌仔戏的〔哭调〕为主，尤擅〔卖药仔哭〕，单靠一把大广弦自拉自唱，在码头、宫庙前、马路边比较宽阔的地方拿块砖头划一个圆圈当成舞台，或站或坐自拉自唱。他演唱的曲目较多，大约能唱上近二百个短篇，常唱的有《英台哭灵》、《英台十二拜》、《先生看病》、《英台宴请山伯哥》、《安童买菜》等。陈世贤演唱的曲目成为厦门早期大广弦说唱的传统保留曲目。陈世贤的〔哭调〕如痴似泣非常凄凉，能令听者落泪。他能用大广弦演奏出各种锣鼓声音。因他是串街走巷卖唱，听他演唱的人较多，在厦门的影响很大。"贤"与"弦"在厦门话是谐音，听众都叫他"大广贤"而享名厦门市区。

民国十六年至民国二十六年是大广弦说唱在厦门的鼎盛阶段。仅在歌仔馆的演唱已不能满足听众的需求，于是便开始应听众订约出演。每逢迎神赛会，大广弦说唱也随其他曲种，如歌仔阵等参与踩街演唱。大广弦说唱参加踩街演唱活动时，除了用大广弦、壳仔弦、月琴和台湾笛子伴奏外，还增加了大鼓、小鼓、大钹、小钹、铜锣、打板等打击乐，穿着对襟汉装，浅黄色的印度绸衫裤，系红色丝绸腰带，黑色白底布鞋边走边奏边唱。踩街时每遇商家、住户放鞭炮挽留时，便停留片刻以示礼节。

大广弦说唱常用的曲牌有八十余支，基本曲调有〔旧凤凰〕、〔安童哥〕、〔哭调〕、〔采茶调〕、〔台湾杂念仔〕、〔五更鼓〕、〔番婆弄〕、〔闹葱葱〕、〔七字仔〕等。其传统曲目十分丰富，如

《安童买茶》、《山伯相思过五更》、《陈三五娘》、《周成过台湾》、《白扇记》、《火烧楼》、《月里寻夫》、《黑猫黑狗歌》、《臭头娶猫某》、《老大姐嫁翁》等。

民国二十七年(1938)厦门被日本侵略军占领,大广弦说唱同社会经济一样凋敝零落。抗日战争胜利后,大广弦说唱已失去竞争能力渐趋衰落。

中华人民共和国成立后,厦门市人民政府把继承发展民间文艺列入工作日程,然而大广弦说唱终因演艺人员断代,曲目陈旧未能重振当年雄姿。

1960年,厦门市举办业余群众文艺会演,吴福兴、吴兹院创作,并由吴兹院演唱的大广弦说唱《送油饭》获一等奖,厦门市人民广播电台进行录音并播送,深受听众欢迎。厦门芗剧团、南乐团、歌舞团亦先后移植搬演《送油饭》,为此引起社会的关注。中央人民广播电台派人来厦门录制改编成用普通话说唱的大广弦说唱《送油饭》并播放。由此,大广弦说唱兴起了业余演出的热潮。《英台宴请山伯哥》、《先生看病》、《英台十二拜》、《山伯病相思》等一批传统曲目经整理改编后被广为上演;新创作的曲目《深闺诉衷》、《送锦旗》、《马俊娶亲》等参加省、市会演获奖,作品由厦门鹭江出版社出版。

1966年"文化大革命"开始,大广弦说唱受到冲击,业余演出队解散,经整理的保留曲目被焚烧或散失。

1976年粉碎"四人帮"以后,厦门市文化局、厦门市群众艺术馆到处收集、抢救了一批大广弦说唱的资料,特邀同安县大广弦说唱老艺人卢培森演唱录制了《山伯英台》、《月里寻夫》、《陈三五娘》、《白扇记》(选段)、《吕蒙正》(选段)、《知县斩按司》(选段)等三十多个曲目。中国共产党的十一届三中全会以后,厦门市曲艺工作者创作出一批大广弦说唱的新曲目,如《追车》、《"和尚排"解散记》、《满门乐》、《拜师学艺》、《雷锋学雷锋》、《老鼠告猫咪》、《欢庆"十五大"》、《生命之光》、《钱澜落网记》等曲目,其中多数在省、市会演中获奖或由厦门市广播电台录音、厦门电视台录制播放。

善　书　因流行地区不同其称谓亦有别。福州地区的讲善书称太上感应篇;漳州、泉州等闽南地区称宣讲善书。均是只说不唱,没有乐器伴奏。因流布地域的不同,其讲演的形式和排场各异,采用的方言也各异。

福州的太上感应篇,用福州方言说讲。据老艺人林祥彩口碑,清光绪年间福州的太上感应篇经常在庙宇宫观中宣讲,城乡老百姓做神诞时或朔望也有宣讲。民国初开始,城乡信士人家生儿、作寿与还愿日也常请宣讲先生开讲。太上感应篇宣讲的内容主要是因果报应,讲感应,隐恶扬善,宣传"孝悌忠信,礼义廉耻"的故事,如《二十四孝》等。有的宣讲先生也讲岳飞出世、目连救母、螺女的故事等等。讲演者一般开讲时引《太上感应篇》中四句语录,如《得富灵验记》中的"凄风冷雨不成眠,拥被虔持太上篇。感得海神为配偶,一生衣禄永绵绵"。然后举一个实例讲述故事。讲太上感应篇者也吸收讲鉴和福州评话的技巧,但不用铙钹也不用戒尺,宣讲时要求着装整齐清洁,着长袍马褂,拎一面三角旗。宣讲之前先

向正堂或殿堂菩萨行香后才能登台，讲台多摆置在正堂或殿堂菩萨的侧面。讲桌上设置香炉，插上一柱明香，讲究者则燃一炉檀香，桌裙上写着善社的名称。

二十世纪三四十年代太上感应篇在福州大街小巷尤其盛行。讲太上感应篇最有名气的首推徐宝庆，因徐宝庆既能作道士，又是讲太上感应篇的佼佼者。此外如梁九、郭廷行、林祥庆，直冲庙的五伯、城内的老齐等也小有名气，后来他们大多转行讲福州评话。其时最为流行的书目有《金圣叹》、《二十四孝》、《郎罢九岁团十三》、《目连救母》。

闽南的宣讲善书源于何时不详，清末民初已盛行闽南地区，采用闽南话说讲。闽南的宣讲善书是一种讲故事的活动，和说书一样都设场向听众开讲，但与说书又有许多不同之处。善书的内容必须是劝人为善的故事。据曾宣讲过善书的“艺人”口述，最早的善书本是木刻板，全部共十二册，内容均为宣扬孝子、贤妇、善人、义士及因果报应的故事。后因专用的讲本失传，改讲《廿四孝子》、《聊斋志异》、《目连救母》、《警世通言》等。

宣讲善书除了聘请专业的说书艺人开讲以外，主要聘请在当地公认的一些文人秀士中的德高望众者参与。据载，民国期间的名中医王谦光、“天一垂记”参行老板陈垂我、私塾教师蔡天安等，他们都乐于接受邀请，认为这是劝人改恶从善的一种善事。

宣讲善书有固定场所，要有一定的仪式，设立香案、点上清香。香案的中央悬挂观音菩萨或魁星的画像，或放置观音菩萨和魁星的塑像。香案桌的正中上方要书写“宣讲善书”四个大字，左右两边的对联要书写“宣扬道德劝人为善”、“讲解礼仪使众知书”。有的讲演场在宣讲前还要鸣放鞭炮，其目的是祈求主办者平安、吉利和扩大影响，招来的听众越多越好。宣讲善书，不同于说书经常讲演，而是设在每年的农历四月初开始，延至农历八月中秋谢场，在这段时间内也不是每晚都讲，在各地场所均张贴有安排讲演的时间表告示听者，宣讲善书，是一种非营利性的民间活动。善书场的一切开支均由殷富商户集资支付，有的场所还为听众提供免费茶水。

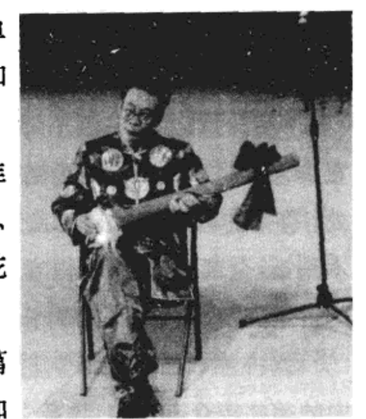
中华人民共和国成立后，这种带有浓厚迷信色彩、宣扬因果报应的善书销声匿迹。

嘭嘭鼓　又称闽东莲花落、渔鼓、牡丹花词。流行于闽东的福鼎、霞浦、寿宁等地，以及浙江省与闽东接壤的部分县市。

据老艺人口碑，清末(约1890年左右)，一种被称为“莲花落”的民间说唱流传到福建的福鼎、霞浦、寿宁等地，在传唱中逐渐与当地的民间小曲和闽南语歌谣相融合，并以当地俗称的嘭鼓作为主要的伴奏乐器，因之这种说唱形式被称为嘭嘭鼓。

嘭嘭鼓有两种派系。流行于霞浦、三沙、浙江平阳、苍南、泰顺等地的嘭嘭鼓，使用闽南语说唱。以说唱大本传统曲目为主。嘭嘭鼓无管弦伴奏，艺人只以鼓和简击节演唱。用闽南语演唱的鼓俗称“嘭鼓”。其最早的鼓长三尺二寸，现使用的多为二尺八寸，粗大如杯口。系用麻时竹或水竹子等特定竹筒，鞔上猪油皮制成。“简”即简板，是两块长十厘米的竹板，讲究的艺人则在简板的下方系上红绸以示美观。艺人演唱时，端坐在凳子上，将嘭鼓置于

膝盖，另一端用左肘护住，以右手夹击简板，右手一边端住嘭鼓下端，用食、中、无名及小指轻拍鼓面进行演唱。流行于霞浦城关、寿宁等地的嘭嘭鼓，使用闽东方言演唱，以演唱生动活泼的小曲及故事片断为主，有唱有说。其音乐由民间流行的莲花落与闽东的民间小曲、歌谣相融合而成，基本唱腔为〔莲花落〕。用闽东方言演唱击节的鼓，系用水竹或渔船简具鞔上豚鱼皮或鲨鱼皮制成，考究的艺人，其简上雕画着鱼鳞，酷似鱼的形状。除鼓和简板外，有的艺人在演唱时，还加酒盅、杯、碟等伴奏。



嘭嘭鼓的传统曲目大约有一百多个，广为流传的有《韭菜记》、《十把金扇》、《白牡丹》、《南京五状元》、《七尸八命》、《天海山》、《五虎平南》、《说唐》、《杨家将》、《鸳鸯图》、《万花楼》等，小曲及临时编唱的曲目则更多。

嘭嘭鼓的唱词以七言四句为一段，若干段构成一篇（本），间有插白。演唱形式有单人坐唱、两人对唱、一领众和等。大本传统曲目的演唱多为单人坐唱。小曲演唱形式多样，有一男一女或两男两女的对唱，也可以是一人领唱众人和唱，还有众人坐唱，以及载歌载舞等。

中华人民共和国成立后，文艺工作者开始关注在民间广为流传的嘭嘭鼓，并与民间艺人结合，在新曲目创作以及使其在舞台上的表演更加优美作过探索和指导，使传统的嘭嘭鼓在只讲究唱腔、只唱不说的基础上，发展为“唱中带说、说中有唱”，节奏更自由，气氛更强烈。

1957 年，民间老艺人李若瓦演唱的新曲目《革新英雄张正贤》，参加 1958 年福建省首届曲艺会演，获得曲艺界和听众的喝彩。随后几年，福安专区（今宁德市）组织一批文艺工作者与艺人合作，创作出一批新曲目，如《刘瑞容寻亲记》、《虎岗青松》、《南山劲松》、《队长搬家》、《秦川风雪》、《一双鞋》、《学雷锋》、《丰收颂歌》、《春满蛎乡》、《万紫千红》、《闽东渔汉》等几十个，供文化馆、站组织民间艺人演唱。在保留嘭鼓和简板伴奏的基础上，加入二胡、琵琶、扬琴、三弦等丝弦乐器。其中钟鸣东创作的《队长搬家》参加 1963 年福建省群众文艺会演，获创作、演出一等奖。该曲目于 1965 年发表在《曲艺》杂志上。由蔡光裕写词，丁秋艺编曲的《万紫千红披彩霞》，由福建人民出版社出版。《丰收颂歌满蛎乡》在参加 1965 年福建省革命曲艺观摩演出大会上被评为优秀曲目。

嘭嘭鼓没有专业演出团体和专业艺人，它活跃在民间自娱自乐的文化活动中。目前仍广泛流行在福鼎、霞浦、寿宁县及浙江省与福建省毗邻的平阳、苍南、泰顺等县的乡间。一些乡镇广播站经常邀请民间艺人录音演唱，作为广播宣传，同时还开辟专题演唱栏目，为群众提供娱乐服务。

闽东评话　俗称评话、评讲、评书、讲书。流行在福建宁德地区所辖的县市。

闽东评话渊源于福州评话。清光绪二十六年(1900)柘荣溪下坪街黄毓金用闽东方言讲演评话,并带徒传艺。同年柘荣褚坪乡人袁传春到福州评话馆学艺归来,以唱多白少、善敲锣钹特色开始行艺,后传子。因演唱的基本上是福州方言的评话,不久便濒临衰败。与袁家父子同期,福宁艺人吴阿旺和柘荣艺人黄毓金,亦借鉴福州评话的演技,但以闽东方言(福宁方音土话)说演,所说书目有《拦街会》、《双斩金烛白》、《康华端》、《金刀记》、《陈美人告天状》、《海棠花》等很受欢迎。自此,源于福州评话,又有闽东方言特色及音乐唱腔的闽东评话开始流行。闽东评话有说有唱,以说为主,其唱腔音乐主要采用闽东的民间小曲,曲调比较简单。表演者手提系铙钹的红色绸带,用一箸子敲打铙钹的边沿作为演唱的间奏。其说有叙、表、分白、跳白等技巧之分。"叙"是对故事中情节、事态的交待;"表"指对事件的注释和说明;"分白"是艺人扮演故事中的不同人物的说话;"跳白"是介于说白与唱之间,是一种带节奏的韵白。



闽东评话艺人黄毓金的大众化、口语化的说白,以及念板式的唱腔深受听众喜爱,不少人投师其门下,三代门徒约八十余人,分布在柘荣、霞浦、福安等县区。黄毓金传承的书目有二百余个,如《五美兴唐》、《八美楼》、《聚春园》、《粉妆楼》、《再生缘》、《甘国宝过台湾》等等。据寿宁、周宁、古田等县志记载了清末闽东评话在该地盛行的状况,及艺人高子安、陈春发、林佛柿、丁啼仔、曾如金、薛申弟、彭二、范成芳等的从艺活动。

民国时期,闽东评话艺人经常到霞浦的三沙、福鼎的沙埕等操闽南话的渔区行艺谋生,为了适应当地听众的语言习惯,便改用闽南话说唱。据从艺六十多年,曾任霞浦县评话员协会副主席的老艺人张猫青讲,他在童年时曾听过停泊在霞浦的台湾渔船上的渔工用闽南话说书,后来他便也学用闽南话说演。

中华人民共和国成立后,福安专区(今宁德市)各县文化局于1950年进行闽东评话艺人的登记工作,给艺人颁发"评话员讲演证",组织艺人学习政治和艺术。专区文化局还召开评话座谈会,开办艺人训练班,举办"说说唱唱"街头讲座和观摩汇报演出。1951年,闽东评话艺人高子安将歌剧《白毛女》改编成评话本,周宁县委宣传部组织高子安等艺人演出。福安专区(今宁德市)文化局组织创作的现代书目《江党党杀敌记》(亦名《老渔民杀敌记》,陈章树讲演)参加全省农村业余会演获奖,霞浦县艺人陈章树长期活跃在闽东地区,他表演的闽东评话深受听众喜爱。

"文化大革命"期间,闽东评话趋于消寂。

1978年后，霞浦、福安等县陆续恢复曲艺协会、评话员协会，闽东评话的讲演活动得到恢复。二十世纪八十年代以后，随着电视、录像、卡拉OK等各种文艺形式的普及，闽东评话活动日益减少，只在农村、渔区的民俗活动或喜庆节日中时有出现。

绍鹊荀　畲族曲种。又名“全连传”、“唱全联”。“绍鹊荀”为畲族语，意为演唱小说、故事歌，或长篇叙事诗。历史上曾广泛流行于福建，以及邻省浙江、广东、江西和安徽畲族同胞聚居地。在福建省，其流布的县(市、区)有：宁德地区的福安、霞浦、福鼎、宁德、寿宁、周宁、柘荣、古田、屏南，福州市的郊区、罗源、连江、闽侯、长乐，建阳地区的建瓯、顺昌、光泽、南平、建阳、崇安、松溪，三明地区的尤溪、沙县、宁化、永安、大田，龙岩地区的漳平、长汀、上杭，龙溪地区的漳浦、华安、龙海、长泰、南靖、诏安，晋江地区的安溪、永春、德化、南安，厦门市的本岛禾山及同安，莆田地区的仙游、莆田等。



绍鹊荀与畲族歌为殊韵同源，异曲同工。畲家人以歌抒情，以曲叙事，歌咏短韵，曲唱长篇；其中凡时间、地点、人物分明，有故事情节贯串全篇始末的说唱作品，畲族同胞皆视为“全连传”，畲语为“绍鹊荀”。

绍鹊荀的源流，与畲族文化的发展有着密切的关系。据唐人李吉甫《元和郡县图志》等史籍及畲族各地家谱记载，公元七世纪，畲族早已在闽粤赣边界的凤凰山一带繁衍生息。史载唐开元二十四年(736)置汀州时，已有“畲客”居其地，而当代仍居住在广东潮州地区的一些畲家，自称源自福建漳浦或宁化者众；福建各地的畲族家谱则认同源于凤凰山，从唐代起陆续迁徙，辗转散居于闽南、闽东、闽北、闽西、闽中各地。闽东的畲族妇女至今仍梳凤凰髻，着凤凰装，以示不忘祖地。畲族世代相传的《高皇歌》(又称《盘瓠王歌》)也唱道：“祖公墓做凤凰山。”

绍鹊荀形成的具体年代难以稽考。绍鹊荀在闽东的流行，有据可查者大约不下三百年。清代，福宁府霞浦县十六七都白虎坑村(今霞浦县白露坑畲族村)畲族巫师、绍鹊荀能手钟廷吉对该曲种的发展有明显的贡献。钟廷吉生于清嘉庆丙子年(1816)，卒于清光绪丁酉年(1897)，他祖上数辈都精通畲歌。廷吉从小受父亲薰陶，继承畲族文化传统，并把汉族的评话书目以及章回小说、民间故事移植、改编成绍鹊荀唱本在白虎坑村演唱。钟廷吉传艺给堂侄钟学吉(1856—1924)。钟学吉利用当塾师的业余时间，编写了普及生活常识和科学知识的“十条起”系列作品，并根据畲族历史英雄人物蓝佃玉、钟良弼的事迹编成绍鹊荀《蓝佃玉》、《钟良弼》加以宣扬，处处传唱。他还运用绍鹊荀针贬时弊，民国八年(1919)，他创作了《末朝歌》。钟氏几代人的辛勤创作与传播，开创了畲族曲艺反映现实生活之先河，

使畲族绍鹊苟日臻完善。

畲族语言独特，但无文字，通常用汉字记音。所有曲目和歌谣，都借用汉字记载，以畲语演唱。绍鹊苟唱词节奏明快、韵律和谐、顺口易记，格律与汉诗七绝相仿，韵辙较严格，平仄较自由。由于是用汉字记录的畲语音调，故从行文上看，不一定符合汉语韵脚，而用畲语唱念，却可朗朗上口、合辙押韵。识汉字的畲家人，可以照本演唱；不识汉字者，则从小靠口传心授。

绍鹊苟演唱形式为单人、双人、单双人交替三种。若二人对唱，可合作演唱同一曲目。演唱时唱者可自行选定曲谱，大多套用山歌调、畲歌调。每四句俗称一条（同一韵辙），在演唱进行中，若要转调或更换曲子，须在唱完一条之后，方可另起新声。早期绍鹊苟的演唱无伴奏，后来亦开始有人以鼓击节作间奏。

绍鹊苟曲目丰富多彩。仅蓝兴发一人就熟悉与收藏有一百五十三个曲目，而全省各地累计曲目不下二百个。其题材涉及面广泛，有再现畲族历史和传说故事的，如《麟豹王》；有歌颂畲族杰出人物的，如《钟景祺与雷万兴》、《蓝佃玉》、《钟良弼》、《两兄妹》等。另一部分则为移植和改编自汉族的传统曲（书）目、民间故事、神话传说和章回小说。这一部分的曲目为数最多，其中包括《梁山伯与祝英台》、《孟姜女》、《陈靖姑》等民间故事，《三国演义》、《西游记》、《水浒传》等古典名著，以及《明朝十八帝》、《皇清灾荒歌》等。还有一部分是中华人民共和国成立以来创作的新曲目，如《解放歌》、《乞丐成诗人》、《白云山下赶歌会》等。



绍鹊苟无专业团体，但有专门担任“迎亲伯”和“歌师嫂”的职业艺人。在畲村，女子婚前两三个月，伴娘都必须应邀到女方外婆家“做表姐”，行前必须学会唱畲歌和绍鹊苟，“表姐”将来才有资格充当“歌师嫂”。畲族人结婚，其风俗为男方在完婚前一两天，必须请一位能曲善歌的男士担任“迎亲伯”，全权代表男家到女家迎亲。女方也得请一位能曲善歌的“歌师嫂”来领头与“迎亲伯”展开两天两夜的演唱绍鹊苟和畲歌“对抗赛”，整个畲村和外

来的亲友便是当然的观众。艺高一筹的“迎亲伯”将受到很好的礼遇与款待，及时让新娘梳妆打扮到夫家。若“迎亲伯”技艺低下，曲场惨败，女方亲属便毫不客气地罚他扛犁做牛，脸抹黑烟。因此，“迎亲伯”和“歌师嫂”形成了绍鹊苟的职业化队伍。

“迎亲伯”和“歌师嫂”实际上是有师承的，只因为畲族人民崇尚集体荣誉，师从不交学费，业成也不扬师名，故历史上的师承关系难以稽考。这样的半专业的演唱者是在老一辈的传授辅导和自身的实践中成长起来的。曲目创作也是如此，作者不署名。钟学吉创作了大量曲目，也从不落款署名。直到中华人民共和国成立之后，大家公认，有关部门了解到哪些作品出自钟学吉的手笔，才扬其名。

二十世纪八十年代，随着畲乡旅游业的发展，绍鹊苟亦成为畲乡展现民族民俗文化的主要内容之一。

觥觚祈　畲族曲种。流布地域遍及福建全省各畲族乡村。“觥觚祈”为畲语，原意为“讲古时”，即讲故事，简称讲古。

觥觚祈形成的具体时间未见文献记载。但据畲族有祭祖宣讲族源故事的传统习俗判断，它与畲族先人确立祭祖典章有关。畲族重血缘绪统，有严格的昭穆排辈制度。各村落畲家，按姓氏兴建祠堂（祖寮），落成后开始祭祖。往后，每逢中元节（农历七月十五日）都举行祭祖仪式；有的地方上元节（农历正月十五日）亦祭祖。其典礼十分庄严肃穆，由族中辈份高、年龄大、德劭望重者（一般为族长）主祭。礼毕，主祭人即向与会族众展示宣扬族源的史诗式连环图画（平时绝不轻易向众人展示的祖传文物），同时详细地宣讲族源故事，宣讲本村寨开发、创业的故事，有时也插讲一些有针对性的寓言或其它内容的故事。有资格担任主祭的人士，自然成为觥觚祈的首要权威，并由此培养出一代代的故事讲演者。

文献对畲族觥觚祈活动记载甚少，目前见到的有民国二十六年（1937），福安县畲族文人雷一声为该县溪塔村蓝氏所修族谱作的序，序中记下了他亲身领略的畲族文化生活图景。其文写道：“旋下榻宫宇，昼间则老幼咸力田园，夜际则父老围谭笑语。”这“围谭笑语”就是开展讲故事活动的写照。

畲家重视讲古的教化作用。畲家有谚语称：“老人不讲古，小孩不知苦。”每当蔡祖仪式结束后，那些见识较广、口才较好的族人便向自家人和邻居复述族长所讲的故事。平时，在劳动场合或村里休憩的地方，他们也经常会向村民宣讲故事，随着祭祖民俗和讲古活动的世代相传，畲族的觥觚祈便也流传下来，所讲的内容不断扩大，技巧也不断提高。

觥觚祈，以畲语白话诵讲，不用伴奏。祭祖时的觥觚祈，听众得有组织地作出反应，时而齐声附和，时而同声赞美。平时故事员的讲古，有时亦插念歌谣、谚语，或朗诵片段韵文，或插科打诨，与白话叙述交错进行，并辅以适当的表情、动作，以增强感染力，借以吸引听众。觥觚祈书目相当丰富，仅福建省宁德地区文化局肖孝正于二十世纪八十年代主持搜集到的畲族故事即近二百个。其他地区和连江、建瓯、华安、漳平等地畲乡的新老故事为数也

不少。诸多书目中，包括畲族史诗式的族源故事、畲族神话、民间传说，还有移植汉族的传统书目，以及近、现代新编的生活故事。觥觚祈的传统书目，如《分牛》、《戏状元》、《日与月》、《春草医生兰吉兴》、《钟乃伦告倒王拔贡》、《茶姑仙娘》、《秦始皇巡游遇畲人》、《雷廷雨》、《公鸡请太阳》等。这些书目处处显示出畲族人民的艺术才华。如《日与月》是歌颂畲族始祖娘娘巧定日神和月神。《茶姑仙娘》是赞美勇于奋斗的人可永葆青春。有些源自汉族的民间故事，经畲族艺人移植，显得更加巧妙。如：汉族梁祝故事，尽人皆知以化蝶结尾，而畲族故事中的梁山伯化作杉木，祝英台则化作竹子，生死作伴。

中华人民共和国成立后，觥觚祈的讲演活动更成为畲族同胞日常文化生活中的重要内容。二十世纪五十年代出现的畲族俱乐部，后来许多畲族乡村又成立了文化站，更重视培养新时代觥觚祈的讲演者（故事员）。仅据宁德地区和建瓯县的不完全统计，在县内外有相当影响的故事员约二十人，其中八人被誉为优秀故事员。二十世纪八十年代，霞浦县的雷双勋、建瓯县的蓝源备、漳平县的蓝石古、顺昌县的雷仕安等人都是觥觚祈的能手，且精通绍鹊荀。他们不仅活动在畲乡，邻近的汉族乡村也经常聘请他们用普通话或当地的汉族方言讲故事。

觥觚祈新编的书目均特别注意反映时代精神，多为宣传党的政策和时事而制作、宣讲。其他则多是应旅游活动展现畲族风情而出现，且以讲传统书目为主。

祝由曲　　畲族曲种，又称“文篩苟”，原为一种带有宗教色彩的活动，类似汉族道教的“善书”、“太上感应篇”之类的演唱。“祝由曲”是以汉字记录的名称，“文篩苟”则是畲语的称呼。历史上曾广泛流行于福建省的畲族聚居地，主要流传于宁德地区，福州市的郊区，罗源、连江、闽侯、长乐等县，三明地区，龙岩地区等地的畲族同胞聚居乡村。

祝由曲在早期是畲族巫师布道时所演唱。源于何时，未见文献确证。据福安县穆阳镇苏堤村畲族巫师雷泰生家谱所载：其“太始祖法振公自清康熙五十一年(1712)遇闾山道人传授技艺……至乾隆年间被道坪蓝法钦传授而去……。”祝由曲当早于清康熙五十一年就在宁德地区流行。据畲族族源曲目《高皇歌》所述，及福安县穆阳镇畲族巫师雷泰生口碑，那是畲族祖先从闾山学回来的。《高皇歌》描写畲族始祖龙麒为国征番遇险，得天兵天将扶助，转危为安，凯旋而归，领受封赏；后弃官隐居，携子扎根凤凰山。《高皇歌》中写道：“龙麒田土自不管，一心闾山学法来……”龙麒繁衍了后代，其后裔为了敬仰与怀念祖先，并犒赏“天兵天将”，在畲族发源地凤凰山一带，每隔三至五年，即举行一次名为“招兵”的祭献大典，俗称“招兵节”。在“招兵节”上同时演唱祝由曲，各地畲族乡村都有代表参加。中华人民共和国成立后，曾于 1952 年首次举行“招兵节”，其主祭巫师、祝由曲演唱歌手有蓝明概等人。

祝由曲有专门的曲目，多以七字句为主体的韵文，曲目皆有特定的内容，作有针对性的说唱，每四句称一条。迄今尚存“救生曲”六本，九十五篇，共九万零一十二条；“超渡曲”

五本，七十八篇，七万二千零八条，可供艺人(巫师)连续演唱六昼夜。祝由曲演唱者是职业性的艺人，演唱必取酬或受礼。常演唱的传统曲目如《劝十巡酒》、《天母造花楼》、《母舅祭筵》等，《丧葬曲》系列含《孝子》、《买水》、《洗浴》、《更衣》、《梳头》、《入殓》、《开路》、《送上山》、《封门》、《吊魂》、《请神主》诸部分，在民间广为流传。

祝由曲的演唱分文武场两部。文场功果在于超度，武场表现驱邪救生。演唱者一般二至三人，以位于中尊者为主说唱，立于两侧者为和唱。演唱时有打击乐间奏。主唱者手执法器，有时边唱边辅以舞蹈动作。间歇时，常动用法器，尤以吹响龙角，以区分连续演唱的曲目，或其较大的段落。

祝由曲的演唱活动与民俗活动密不可分。畲族人以十六岁为成丁成人，故畲谚说："男大十六无食莫怪爹，女大十六无穿莫怪娘。"成丁成人后的男女青年，若要从师学艺(如当接生员、医生、或作巫师)，在拜师前，得先请巫师举行"奏名"仪式(畲语称"做聚头")，由巫师唱祝由曲，以法主名义给予加称"法名"。有了法名，才可扬名，应人敦请。农历正月，大凡百人以上的畲族村寨，每隔两三年，也要敦请巫师到祖寮(祠堂或祖屋)迎祖公、做请醮，祈求风调雨顺、五谷丰登、财源广进、人畜兴旺！

演唱祝由曲的艺人以临水娘娘陈靖姑(宋代)为行业神。祝由曲的师承关系明确，一般为家族世代相传。据福安县康厝乡红坪村钟松轩(法名法麟)家谱所载，自乾隆十八年(1753)由师公钟金龙(法名法阳)传授给钟长福(法名法堂)。其间师承十二代，关系十分清楚，即钟金龙→钟长福→钟开元(法名法元)→钟开宝(法名法清)→钟吉祥(法名法奏)→钟铃春(法名法峰)→钟石奎(法名法驰)→钟盛椿(法名法鸣)→钟××(法名法圣)→钟盛绍(法名法盛)→钟松轩(法名法麟)。钟松轩出生于民国十四年(1925)，十六岁学艺，十八岁出师。按畲族传统习惯，其技艺应传其子钟华德，再由钟华德传子。然而钟华德未能继承父艺，直到1983年钟松轩才直接教授长孙钟廷兴、三孙钟谢贵。钟廷兴学艺两年后出师取法名法云。钟谢贵尚未出师，并待奏法名。钟廷兴与钟谢贵已成为钟家祝由曲说唱技艺的新一代。

祝由曲的技艺虽然定为世代相传，但不一定代代相传。比如，福安县穆阳镇苏堤村畲族巫师雷泰生家谱所载，其"太始祖法振公自康熙五十一年遇闾山道人传授技艺……，至乾隆年间二代未学，其技艺被道坪蓝法钦传授而去；至三代高祖法传公于原籍由法书公授回，传四代法智公，继五代法授公……"雷泰生(法名法灵)后来谪传儿子雷宗法(法名法利)，雷宗法则把技艺传给侄儿雷锐明(法名法华)。雷锐明生于1966年，是雷家掌握道法技艺最年轻者。

中华人民共和国成立后，在"百花齐放、推陈出新"文艺方针的指导下，祝由曲开始脱胎于宗教仪式。原先一些宣扬封建迷信、伦理道德的曲目，经过整理改编剔除封建迷信的内容，注入了新道德新思想的内容。新曲目的出现和演唱，深受群众欢迎。

祝由曲在畲乡的民俗活动中经常出现，随着改革开放的深入，畲乡旅游业的发展，祝由曲以新的面貌在流传。

南　词　亦称南词清唱、南词坐唱、南词北调。流行于南平、三明、龙岩、漳州等地。

福建南词见史料记载约在清道光年间(1821—1850)。如《沙县县志》载：沙县风岗黄赞光等组织“清咏轩”(后改名“赏清轩”)昆腔票房引入南词北调，相继成立的还有林振和等组织的“玉振轩”、“云韶轩”等也唱南词。另有浙江吴姓商人在将乐县成立的“清源班”南词社。又据南词已故艺人邱德民口碑，在清道光年间一李姓苏州商人与南平一些儒士、商人合作成立了该地区的第一个南词班社“静逸轩”，故本地人称南平的南词为“苏派正宗”。漳州南词老艺人颜容谐口碑称，清道光二十五年(1845)漳州府官总爷(“和尚总”)从江西带回南词唱本组织演唱活动，自称“赣派南词”。清同治十年(1871)，南平天主教徒出面组织了“三德堂”南词班社，已故南词艺人邱德民于 1960 年献家藏的同治“三德堂”抄本《断桥》为福建省所藏的最早南词台本。清光绪二十四年(1898)漳州秀才杨瑞庵和手工艺人高歪等人在市区东门埔头村创立了用蓝青官话演唱南词的“霞东钓社”。



福建闽西的龙岩，在清光绪三十三年江西盲艺人黎金堂到永定县坎市卖唱“南词北调”时，坎市“南泰成”商号老板将盲艺人带回龙岩老家，叫苏子耕向他学艺，并成立“南泰成”社。自此南词在龙岩传开。

清末，南词在福建的漳州、南平、龙岩的班社众多，演唱活动亦为兴盛，仅将乐县民间在清宣统年间就有清源社、集公社、新春社、带音社、同仁社等众多南词班社。

福建南词有“苏派”与“赣派”之说。“苏派”系南平的南词艺人认为南平的南词是由苏州李姓商人直接传授，未经浙江、江西而产生流变，故称“苏派正宗”；而漳州、龙岩一带的南词则多由江西艺人传入，也就自立“赣派南词”。“苏派”和“赣派”虽为艺人传承之见，但从现有资料比较，南词在福建的流传过程中确有差别。南平城关以邱德民为首的“赓韵琴社”成员多为知识分子，有律师、教师及商人等；而乡村南词艺人则多为兼业的农民。其它地区南词艺人多为手工业者和农民；商人则多为组织者，知识分子罕有介入。除南平“赓韵琴社”认为自己是苏州师父直接传授外，他处艺人(包括南平乡下艺人)都说是直接或间接由来自江西的师父传授的。赓韵琴社的主要成员吕德明也学习了《天官赐福》等被认为是“赣派”南词的曲目。从曲目比较，南平南词曲目多系由昆曲移植而来，是早期苏州滩簧的

主要曲目，缺少“后滩”的主要曲目，如《卖草墩》等，也缺少《活捉三郎》等曲目；而本省其它地方的南词曲目则包括了前、后滩的一些曲目。苏派艺人多数能兼唱昆曲，唱南词时亦富昆曲韵味。他处艺人除运用〔点绛唇〕之类的昆曲唱腔作引头外，一般不会唱昆曲。

南词主要唱腔〔正韵〕的结构，各地无明显差别。只是南平的南词班社，曾有天主教徒组成的“三德堂”和知识分子组成的“赓韵琴社”，宗教信仰异同的原因经过取舍，删除了有道教色彩的主要曲目《天官赐福》。但因为《天官赐福》是南词的必修和重要演出必唱的曲目，用〔正韵〕演唱，为〔正韵〕的标准唱本，故南平赓韵琴社南词艺人将苏东坡的七绝《春宵》和朱熹的七绝《春日》填入〔正韵〕，正好八句，作为标准唱本。加上艺人文化修养的差别，以新词填入〔正韵〕仿《天官赐福》的唱本听起来文儒典雅，较《天官赐福》原唱本的粗犷质朴显得有所差别。

因为福建各地方言复杂，南词演唱必须用统一的语言才能互通。分布各地的南词艺人是用一种被称为“中州韵”的“土官话”演唱和表白。尽管南平的南词艺人自认是“苏派正宗”，但却不是用苏州话演唱，而也是用“中州韵”的土官话演唱。因为南平城关方言属“西南官话岛”，与这种“土官话”十分接近，南平人则认为南平南词是用方言演唱、道白的。据老艺人回忆，从前有些曲目的片言只语要用苏州话对白，称为“苏白”，但后来已不再用。



南词的唱腔音乐有正韵、北调、杂韵、小调之分，共有曲牌一百六十首左右。其中正韵是唱腔的主干，属板腔体，依情节或情感需要作变化。派生出〔峰韵〕、〔弦索〕等诸多板式。正韵俗称八韵，亦称正板，每首唱腔多由每句七字的八句组成，奇数句为上韵，偶数句为下韵，每句末尾均有过门衔接。北调又称“别调”、“别韵”，其中亦有板式变化。杂韵、小调的主要曲牌有〔秋江韵〕等。由少数曲牌或民歌小调组成的，作为过渡或插入段落的唱腔，也偶有使用。

南词的传统曲目丰富，其中《天官赐福》为各地南词社所共有，为艺人必学必唱的曲目外，其他曲目主要有《断桥》、《秋江》、《出塞》、《花魁袖吐》、《覆钵》、《僧尼会》、《卖草墩》、《合钵收妖》、《芦林相会》、《昭君和番》、《陆文龙祭江》、《紫燕盗令》、《宋江杀惜》、《貂蝉拜

月》等。

南词演唱原本无职业艺人，是一些文人儒士、商人及手工业者的业余自娱活动，他们也经常参加一些喜庆活动及唱堂会等。南词在乡间的广泛流传，更成为农闲和吉庆节日、娱神的活动。在民间经常可以看到艺人将释、道经文填入南词演唱，参与一些宗教仪式。

早期班社一般三五人至十余人不等，采用坐唱形式，各操二胡、三弦、笛子、鼓板等乐器，三面围坐一方桌或合并二张八仙桌，桌上设花瓶、烛台、香炉等饰物，并有桌围、椅披等铺陈。或自拉（弹）自唱、或击板而歌，以唱为主，间以说白。为了使一般受众听懂唱词，改文雅艰深的长短句为较通俗的七字句。

民国年间南词在各地继续保持兴盛的局面，尤其是福建闽西的龙岩各地更是兴盛有加。民国元年(1912)，龙岩的林采江在其家居地橄榄岭开馆，成立南词“雅奏轩”班，参加演唱者有郭联寿、张志宏、林碧瑶等二十四人。民国二年，长汀城关大同街村成立以说唱南词北调为主的说书班《玉雅堂》社及龙岩曹溪的“静板队”、永定坎市的“十班队”、连城的“新山社”等南词班社。民国八年，长汀的南词清唱班“洪福堂”、“秀兰堂”、“桂兰堂”先后进入上杭城关租赁场所收费演唱，营业收入颇丰。民国五年，南平成立的南词班社——“鹤鸣社”成为南平地区有影响的班社，深受听众喜爱。

民国十六年，“八一”南昌起义后中国工农红军进驻汀州（今长汀县），南词在闽西宣传革命活动中起到了重要的作用。民国十七年，时任龙岩工人协会主席、中国共产党党员杨全贵被国民党福建省第一混成旅旅长陈国辉以宣传革命罪名抓捕枪杀。杨全贵高唱以南词填词的革命歌曲走上刑场，此举惊动了国民党当局，龙岩的国民党政府发布告不准唱南词。龙岩的南词趋于暂时衰退。

民国二十二年，龙岩建立了苏维埃政权，南词在龙岩再度兴盛。汀州市（今长汀县）成立了“工农剧社”、“福建省苏维埃剧团”，原先的说书班、十班社团和南词班社的艺人纷纷加入，成为宣传革命道理的主力军。

民国三十五年，南词艺人邱德民在南平发起组织“赓韵琴社”，成为后来在福建省影响久远的南词班社。

中华人民共和国成立后，南词在地方政府的重视和扶持下，文艺工作者对南词的革新作了诸多的尝试，在表演方式方面，一改原先坐唱形式，增加了表演成份，在曲目中扩大了说表容量，尤其是在舞台演唱中依据南词清唱本中有科介的详细记载，作了导演的处理，更显得丰富多彩。南词作为福建省唯一的用普通话演唱的曲种，确立了成为福建省主要曲种的地位。1952 年南平业余南词演唱组在福建省首届地方剧种观摩会演亮相，引起文艺界的注意。会演后，福建省文化局即拨专款，鼓励南平业余南词组将南词发展为舞台戏曲。1953 年，南平在原“赓韵琴社”的基础上组织了南词业余剧团。1953 年南平县文化局组织了中山二街、文宣街文工队的南词艺人，扩大了其原有的南词组，成立了“南平业余南词剧

团”，除了演唱南词外，向戏曲方向拓展，推出《井台会》、《出塞》、《袖吐》、《秋江》等由原南词曲目改编的折子戏。

南词对南词戏的成型和发展起着决定性的作用。但南词不因南词戏的产生而衰退，反而促进了南词演唱形式的改革。南词仍是该地区群众喜爱的主要艺术品种。如将乐县的民间艺人杨远芬(外号土土)，是将乐南词名师肖老君的门徒，在将乐是赣派南词的第三代传人。杨远芬吹拉弹唱俱佳，1956 年在全省首届业余音乐舞蹈会演中，他自弹自唱的南词《赏月光》获奖，福建省人民广播电台即录音播放。为弘扬民族文化、抢救文化遗产，杨远芬系统地、完整地校正将乐南词“四大曲王”中的《断桥相会》和《合钵收妖》两个曲目，并主唱全本《天官赐福》。杨远芬还受县文化馆委托，在家中举办三期南词培训班，为农村、文化站和俱乐部培训了数十名南词演唱骨干。

1956 年，新创作的南词《烟花告状》、《秋江》在省、市会演中获奖。《秋江》由中国唱片公司录制唱片发行。1960 年南平市创办了南平南词艺术学校，培养福建省第一批专业南词从艺人员。同年，漳州市曲艺团成立，南词是该团演出曲种之一。1964 年南平南词实验剧团创作演出的南词《老崔战烘房》在全省职工文艺会演中获奖。《老崔战烘房》借鉴了北方大鼓的表演形式，改坐唱为站立击鼓演唱，改“土官话”道白为普通话，并增加了表白成份。

1965 年南词《颂王杰》(林澍编、沈丽水作曲)参加福建省文化局举办的全省曲艺会演，受到好评。

南平市文化局为继承、创新和发展南词艺术，成立了“南词研究小组”，除了进一步挖掘南词的传统艺术外，还就南词的创作进行组织和辅导。涌现出一批新作品，如《霜雪寒梅》、《思凡》、《心肝宝贝》、《破镜重圆》、《半篮花生》、《贴心人》等，这些曲目很快被民间南词艺人搬演，广为传唱。

1975 年，南词说唱《常青指路》(王文绪编，沈丽水、叶友璜作曲，陈玉萍演唱)在全省举行的“专业文艺团体创作剧目调演”会上获奖，并被获选为参加 1976 年由文化部举办的全国曲艺调演。《正气歌》获本省曲艺会演优秀奖，《蝶恋花・答李淑一》参加 1978 年本省举办的“第一届‘武夷之春’音乐会”并获奖。

进入新时期，南词的创作和演出出现了繁荣景象，南词成为老百姓文化生活重要内容。为培养新人，1980 年福建省文化局决定福建省艺术学校在建阳地区(今南平市)设南词中专班，委托南平市艺术学校招收和培养学员，学习南词艺术。同年 11 月南词说唱《当代七品官》参加文化部和中国曲艺工作者协会联合举办的“曲艺新作讨论会”。南词说唱《春花赞》在 1980 年“第二届‘武夷之春’音乐会”上获奖。

为适应新时期对艺术的全新发展要求，1981 年建阳地区(今南平市)成立“南词研究会”。由该会指导和参与，修改、加工的南词说唱《当代七品官》(吴国豪编，沈丽水作曲，赵

秀兰演唱)，参加1982年在苏州举行的“全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出大会”获创作、演出二等奖。

二十世纪八十年代以后，南词除了在城市经常有演出外，还常到乡镇各地作营业性巡回演出，亦步入南平、福州等市卡拉OK厅、舞厅演出，并为归来的海外华侨、港澳台同胞作专场演出。除了演唱传统曲目外，以演唱反映现代和当代生活的曲目为主。

唱曲子　　亦称建瓯鼓词、念花、唱古事。流行于建瓯县及建瓯方言区的建阳、松溪、政和等县。

唱曲子的源流不见记载。据盲艺人谢德兴、傲火婢等在1962年叙述，二十世纪三四十年代在建瓯方音区域已有二十余人从事唱曲子的活动。



唱曲子是以建瓯方音说唱，有说有唱，以唱为主的演唱形式。以盲艺人谢德兴为代表的唱曲子，是最为常见的一种。即演唱者一手执板，该“板”由两块宽五厘米、长十一点五厘米的竹板，以红绳串成一付板；另一手拿一根长二十点五厘米用竹篾片做的小棒，敲击放在腿上的扁鼓(直径十八点五厘米、厚度七厘米，鼓中部凸起)作伴奏。在茶馆、街头、大户人家厅堂或庙会戏台等处献艺，按演唱段落或时段收费。傲火婢则以算命为业兼唱曲子，说唱内容以劝善故事为多，听众以家庭妇女为主。民间祈福消灾仪式中的唱曲子是为盲艺人的集体行动，专演唱目连救母故事的曲目。前面一人手拿目连牌(由长一百七十五厘米，宽三十三厘米的白布做成)以竹竿或木棍挑起，目连牌里有个小口袋供插香用。跟随目连牌之后是领唱者及三四个帮腔者，他们各执木鱼、小锣等乐器，挨家挨户演唱。所到之各家各户则烧艾叶及菖蒲火把迎接。各户除给少量钱、米外，还得在目连牌上挂五彩线，以示祈求平安。若遇大型庙会或交易会时，盲艺人便择一场所，席地而坐，面前摆一托盘，然后敲击木鱼、小锣等，唱小曲集体行乞。

唱曲子的音乐多采用当地山歌小调，及三角戏、南词的部分曲调。演唱者以敲打竹板、木鱼、扁鼓等为伴奏。唱词以七字上下句结构为主。传统曲目甚多，其中大本曲目如《孟丽君》、《薛仁贵征东》、《九美图》、《百美图》、《万花楼》；小本曲目如《杨明劝妻》、《金腰带》、《牡丹对药》、《借衣劝友》、《祥二娘》、《陈世美不认前妻》等；小段如《和睦劝》、《夫妻劝》、《邻居劝》、《劝善文》、《山水劝》、《大闹三门街》、《梅花调》等，在民间广为流传。

演唱曲子的多是男性盲艺人，他们大致可分为三种类型：一是嗓音好、技艺精良，能演唱大本长段故事的，专门在茶馆、街头说书卖唱维持生计。二是把唱曲子作为盲人算命活动的一部分，他们为招揽顾客，在算命前先唱上一个小段，有时也会应听众要求说唱一些

长篇曲目，但终归以算命为主业。三是集体行乞的盲艺人，他们挨家挨户唱“目连调”乞讨。

也有非盲艺人演唱曲子的，这些艺人多称自己的演唱为“念花”和“唱古事”。他们经常应邀在公共场所、厅堂、庭院演唱。明目艺人演唱则是非营业性的。听众仅为演唱者准备茶水、点心、香烟以酬谢。演唱者中亦有女艺人，她们只面向女性听众，演唱的曲目多为小段，曲调亦采用流行的念诵调为主，不用乐器伴奏。

中华人民共和国成立后，建瓯等县文化部门曾组织专人编写新曲目，并组织唱曲子盲艺人上街演唱，或在有线广播站演唱，宣传新人新事。谢德兴成为新中国成立后，在建瓯及周边地区家喻户晓的唱曲子艺人，其演唱的曲目如《林海雪原》、《烈火金钢》等深受听众青睐。在政府的关怀下，一些盲艺人进入福利单位就业，盲艺人的自然减少，非盲唱曲子艺人则开始了营业性活动。他们借鉴福州评话的艺术形式，改又说又唱为以说为主，并以醒木为道具。二十世纪六十年代初唱曲子几近消亡。

大鼓曲　又称唱饶平。流行于闽西上杭、龙岩等地。大鼓曲用“中州官话”演唱。

大鼓曲源于四平戏。据老艺人口碑：清末闽南四平戏班常来闽西的上杭城内外作营业性演出，当地四平戏爱好者跟他们学唱，遂以演唱谋生。如漳州所属的南靖县龙山荣华班、永利班、龙溪凤仪班等。时闽南的四平戏班师傅多是饶平人，龙岩、上杭等地老百姓称四平戏为“饶平戏”。饶平戏打击乐中的鼓较大，当地群众称它为“大鼓”。大鼓曲又似饶平戏的清唱，故而得名。大鼓曲伴奏器乐有大鼓、锣、唢呐、吊龟、摇板、二胡、三弦、云锣。演唱的曲目有单锣曲和双锣曲之分。单锣曲抒情，双锣曲激烈。主要传统曲目如《宫花报喜》、《红娘请宴》、《伴读》、《思凡》、《潘必正偷诗》、《月下佳期》、《赶出府门》等数十个。

大鼓曲演唱分行当，生旦唱假嗓，主唱者唱完第一句，众人帮腔，如是循环。其主要唱腔系四平戏曲牌。

清末，上杭城内唱曲爱好者杨文照（？—1911）、李定山（？—1920）等人，自愿出资向四平戏班师傅求教学艺。四平班的饶平师傅传授演奏、演唱技巧，并让抄写曲目。后来有票友参加而逐渐传开。清宣统三年（1911），上杭县人丘凤楼（？—1948）、郭耀昌（？—1932）创建“饶平会馆”，二百多人自愿入会。会员入会须交二石谷子作基金，设有会簿、人员登记册、收支账本。丘凤楼与郭耀昌率先于民国元年（1912）在“饶平会馆”组建业余演奏、演唱大鼓曲班社——众乐社。参加人数达二十余名，多数是有文化的富家子弟。众乐社人员常聚在一起演奏演唱自娱，每年端午节，众乐社必备一船供社员演奏清唱，随舟助兴。农历六月初六迎仙师佳节，全体人员前往仙师宫聚会演唱，并设宴庆贺“饶平会馆”成立年会。

众乐社在二十世纪三十年代后活动渐少。1949年初，上杭县众乐社艺人，集体记述汇编三十多个曲目手抄本《校正大鼓曲》，并由众艺人盖章确认以示校对无误。“文化大革命”前交上杭文化馆，“文化大革命”中遗失。

1983年，年届八十六岁的当年众乐社成员杨叔祥保存手抄本有：《宫花报喜》、《红娘请宴》、《伴读》、《思凡》、《潘必正偷诗》、《月下佳期》、《赶出府门》、《付宫花》、《游街》、《进刘府》、《蒙正思妻》、《周氏诉苦》、《蒙正拜佛》、《断机教子》、《拷打春桃》共十五个曲目，计八十页。

二十世纪五十年代，大鼓曲因无传人逐渐消失。

竹板歌　亦称“乞食歌”。流行于福建闽西的永定、上杭、清流、宁化、建宁的客家方言区部分县市。演唱者多为盲人。用客家方言，以客家山歌为基本唱腔曲调演唱。

竹板歌源于何时尚待确考。据清道光二十二年(1842)的《番客》一书载：“乞歌流浪兮，乃吾存之。……”曾记叙客家人出洋谋生时，生活拮据，靠唱竹板歌乞讨谋生。

竹板歌系一人(或多人)左手持三块竹板，右手持一块刻成锯齿状的竹板，边敲打边演唱，有时加弦乐等伴奏。竹板歌的唱词(亦称歌词)为七言诗体结构，讲究押韵。有“五句板”、“四句板”和“四句半”三种形式。句中插入“啊格”、“佢哇”、“介就”、“噢”、“黑格”、“秀笃”、“嗳嗳哉”等衬词。唱腔为单曲反复体结构，即以一个基本曲调的变化反复演唱大段唱词。其板式有慢板、快板、中板、哭板、散板、摇板、戳板之分。传统曲目丰富，如《赵玉麟》(又名《自盘古到如今》)、《十里亭》、《长毛歌》、《过到番邦更艰难》、《十二月长工》、《十二月怀胎》、《八月十五看月光》、《莲花调》、《讨食歌》、《苦难歌》、《梁山伯与祝英台》等等。



第二次国内革命战争时期(1927—1937)，竹板歌在闽西一带非常活跃。如1927年“八一”南昌起义军进驻汀州、中国工农红军攻克上杭、闽西建立苏维埃政权、土地革命运动等竹板歌亦成为宣传革命的重要形式。这时创作的一批表现革命斗争生活的曲目，如《穷人翻身乐融融》、《打破铁上杭》、《军民联合歌》、《送郎当红军》、《十二月革命歌》、《从军别》、《救穷歌》、《军阀的罪恶》、《农民苦》等。这时期演唱竹板歌艺人有洪兴柏等。张锦辉(女，1915—1930)用竹板歌宣传革命，被民团包围抓捕，她昂首挺胸，唱着竹板歌：“唔怕死来唔怕生，天大事情妹敢担。一生革命为穷人，阿妹敢去上刀山。扛起红旗呼呼响，工农红军有力量。……”走向刑场。牺牲时年仅十五岁。

中华人民共和国成立后，在龙岩专区的文化部门的重视下，竹板歌在艺术形式和音乐

方面都有了较大的创新和发展。演唱形式从以单人演唱为主，发展成有表演唱、对唱、说唱等。竹板的敲击法也由原来的单纯单击发展到对击、群击。伴奏乐器也由原先的二胡，发展到三弦、琵琶、笙、提胡、秦琴、扬琴等。根据内容需要，还加入了打击乐，在保持原有的韵味上更加高吭、婉转、开朗、明快。龙岩地区还新成立了山歌戏剧团，山歌戏大量吸收了竹板歌的音乐和唱腔特点。



1954 年，龙岩专区举办首届民间歌舞、戏曲会演，竹板歌新曲目《运粮船》、《新船灯》获奖。1957 年，竹板歌《八月十五看月光》、《阿哥出门去南洋》参加“第一届全国民间音乐舞蹈会演”，被评为优秀节目奖，除被灌成唱片发行外，中央人民广播电台还将该曲目选为对台广播的节目。1960 年，竹板歌《八月十五看月光》再度获选参加“全国职工文艺会演”，并获奖。

1964 年，龙岩专区首届业余曲艺会演时，竹板歌的表演形式有了新的突破，如《铁姑娘勇捉美国狼》，由六名身着大襟衫、墨绿色长裤、腰系黑围兜的女演员，在乐队（二胡、秦琴、三弦）伴奏下表演。竹板歌的表演从原来的“单击”，发展到“齐击”、“双击”，而且还增加“说白”，从而改变了竹板歌“只唱不说”的格式，并被推广。

二十世纪七十年代，竹板歌在专业音乐工作者的改革创新中，音乐性大大丰富，竹板制作从原先的一付只有三至四块竹板发展为五至六块，敲击技巧大大丰富，竹板歌的唱腔音乐也开始了定谱定调。

1974 年，竹板歌《七姐妹》参加福建省举办“全省农村业余文艺会演”演出。1976 年，竹板歌《夜校钟声》，参加文化部在北京举办的全国曲艺调演。1978 年，李天生演唱的竹板歌《老艺人重上舞台》，获福建省“第一届武夷之春音乐会”演出一等奖。1980 年竹板歌二重唱《汀江两岸见天光》，晋京参加“全国部分省（市）民族民间唱法调演”。竹板歌新编曲目，

如《铁姑娘勇捉美国狼》、《迷信害人》、《计划生育谱新篇》、《月儿弯弯照汀江》、《客家山歌美名扬》、《朱德打得汀州破》等到处传唱。

竹板歌没有专业演出团体。演唱人员不少都是龙岩地区(今龙岩市)专业剧团的演员，如李天生、郭金香、李鸣皋、詹晶晶，以及业余竹板歌演唱者饶红、林玉珍、李惠珍等，他们都是闻名省内外的竹板歌演唱好手。

驳邪歌　驳邪歌是用龙岩地方语音，以韵语对唱或对念(亦称对驳)的说唱形式。驳邪歌亦在道士戏中，经常被穿插演唱。流行在龙岩、漳平等县。

驳邪歌原本是古代巫觋用于诱邪驱邪的巫词。洪迈《夷坚志》记："长溪(今霞浦)人潘甲之妻李氏中蛇祟，村巫施术，夜引李氏出唱邪诗，与之以对。"巫术"唱邪诗"经演变成韵语对口争辩，说逗戏谑的市井口头文学，广泛流传民间形成曲种。

驳邪歌是群众的口头文学，经几代人的加工补充广为流传。据民国二十三年(1934)龙岩县民众教育馆编印，由章独奇执编的《龙岩歌谣》中，收集了不少驳邪歌曲目，在注中尚标明哪些系道士戏中的驳邪歌。

驳邪歌的曲目中，夹杂着一些庸俗的内容和语言，如"下厅来个什么客"、"上厅排死人、下厅做媒人"、"半壁一个孔"等。时人，以为此是"邪"，邪歌由此得名，因为对驳形式的演唱，故称"驳邪歌"。

驳邪歌以二人对唱或对念，亦有台外台内对唱对念，还有一人单独唱念的，形式不拘。道士戏没有固定的戏班，做道场时邀几个道士既做道场也演戏。道士戏中的驳邪歌唱念没有固定的曲牌与唱腔，只是用龙岩方言，其腔调以念中带唱，唱中带念，演唱者自由发挥。

驳邪歌流行的曲目，如《半天什么叫》、《怎么叫》、《灵山拜佛祖》、《火萤萤》、《公呀公》、《伯罗仔庚庚》、《无兴头》、《脚摇手也摇》、《我的东家实在贤》、《鸡歌》、《当今招母》。

驳邪歌是民间自娱自乐的一种演唱形式，其流传完全成自然形态，没有专门的艺人。驳邪歌的演唱场合一般是夏天，多在花前月下、瓜棚树下，男女老少围坐一团；冬天则是围炉烤火时，或大家提着暖火笼，聚集在一起，长辈教唱，晚辈学唱，随之左邻右舍陆续也前来参加演唱，观众亦不乏其人，自然形成热闹非常的驳邪歌演唱场面。

中华人民共和国成立后，驳邪歌渐趋式微。民间偶见演唱。

曲(书)　　目

福建曲艺曲(书)目十分丰富。据粗略调查,全省曲(书)目约三千左右。其中传统曲(书)目占百分之七十,整理改编的传统曲(书)目占百分之十,新编创作的曲(书)目占百分之二十。

在为数众多的各曲种的传统曲(书)目中,就题材而言,大体可以分成如下几大类:历史上朝代兴替更迭的演义;朝廷忠奸斗争及忠良后代征战边疆为父辈辩冤,古代公案及正义终于战胜邪恶的侠义故事;才子佳人悲欢离合,宣扬伦理道德警世劝世之类的故事;近代福建人民反抗帝国主义侵略及相关历史人物的故事;少数民族表现自己的斗争生活及民俗活动的曲(书)目。其中历史上朝代更迭的故事多靠历代艺人传承得以流传。先辈艺人多取材于各种演义说部。这些长篇演说主要见于福州评话、讲古(说书)等曲种。常见的书目如《大明志》、《三国演义》、《东周列国志》、《东汉演义》、《西汉演义》、《隋唐演义》、《说唐》等。这些说部篇幅的长短常常因人而异,一般都可演说一个月。同一部《三国演义》福州评话艺人唐彰文可以连讲四十多场,约九十万字,需时一个半月。他们的演说也常因彼此风格不同而各异其趣。或先按说部照本宣科后逐段对其中的典章制度、服饰、地理环境作解说;或根据曲种的艺术特点对素材进行艺术加工;或只说表不吟唱,或在其中加上吟诵曲夹说夹吟。演说的色彩多样丰富,而曲种的艺术形式也在互相竞争中得到不断发展。朝廷忠奸斗争、古代公案、侠义之类的演义作品,散见于散文体及散韵相间的诸多曲种,如福州评话、讲古、伬唱、锦歌、芗曲说唱等曲种之中。传统曲(书)目的题材来源主要来自明清小说、戏曲及民间传说。例如公案题材除了全国共有的“三公案”(即包公案、彭公案、施公案)之外,不少曲种还挖掘了有乡土特色的传说,福州评话曾将历任福州一带府县官的包公式人物王绍兰夫妇智断各种疑难公案的民间传说编成“王公十八判”系列。此外如《万花楼》、《狄青平西》、《五虎平南》、《平闽十八调》、《薛刚反唐》、《长泰十八命》、《百蝶香柴扇》等无一不是脍炙人口的书目。其中虽不乏全国各曲种共有的曲(书)目,但艺人善于借重自己曲种的艺术特色又根据人民大众的良好愿望去剪裁、组织故事铺陈情节,常奏一二独辟蹊径之功。此外,讲述才子佳人悲欢离合,宣传伦理道德警世劝世之类的题材,则在散韵相间的曲种中占有很大比重。这些故事除取材于明清小说传奇、戏曲戏文之外,更多来

源于当地具有乡土特色的民间传说。如《陈三五娘》、《月里寻夫》、《林水利卖猪母》、《斩浦霖》、《周成过台湾》、《郑元和》、《郑唐传》、《甘国宝》等都是家喻户晓的作品。由莆田詹元祥于民国三年(1915)创作的梆鼓咚《黄濂起义歌》全曲二千一百余行,记叙了作者亲自经历的清末莆田黄濂领导农民起义的可歌可泣事件,是梆鼓咚曲目中的难得的长篇大作。由于福建地处沿海,在资本主义萌芽时期,帝国主义的侵略触角便已伸到沿海城镇,劳苦人民深受压迫荼毒,所以在福建曲艺的传统曲(书)目中出现了许多旗帜鲜明的反帝反殖民主义的题材。先辈艺人很早就以曲艺形式揭露敌人,宣传抗争。如宣传禁毒反对贩毒吸毒,揭露人贩"洋行"诱骗贫民"出洋当劳工"等都起了一定警世作用。与此同时,早期曲艺作品中也曾经出现过颂扬林则徐、沈葆祯等乡贤的作品。虽然它们大多已失传,留下的如《林则徐禁鸦片》、《马达加》、《珍珠被》、《贩棉纱》、《肉包记》等不多曲(书)目。但它们对福建曲艺后来创作的影响则不可低估。后辈艺人从中继承了这种优良的传统,在后来不同的历史时期创作了不少反映现实的曲艺作品。福建又是少数民族聚居的地区,特别是畲族人民在长期吸收汉文化养分之后在自己的人文环境中孕育出了如觞觚祈、绍鹊苟、祝由曲等畲族曲艺品种,其作品虽不乏为宗教仪式服务的曲(书)目,但也有不少如《雷海青》、《日与月》、《戏状元》《青草医生蓝吉兴》、《钟乃伦告倒王拔贡》之类表现畲族人民斗争生活的曲(书)目。他们也搬演一些汉族曲艺作品,但搬演移植时故事都被他们畲族化了。如将梁祝的化蝶结尾改为"化竹"等等。后来也出现过一些如《末朝歌》等诅咒旧社会欢迎中国共产党"坐天下"之类的倾向革命的进步作品,虽然观念仍然陈旧且嫌文字粗糙,但毕竟是感应了历史大变革的时代脉搏。

南音拥有大量传统曲目,它所积累的长、短篇曲目极为丰富,单收入《南音精选》的就有散曲三百四十阕,套曲九阕,过曲四十八阕。由此可见一斑。熟记于名师高手腹中而未付刊行的曲目更是不计其数。南音作品曾大量被制成唱片、盒带风行海内外,成为福建省对外文化交流的重要内容。

福建曲艺各曲种的传统曲(书)目由于受当时历史时代的局限,必然地在不同程度上都存在着菁芜并存的现象。中华人民共和国成立后福建省的新老曲艺工作者在中国共产党的文艺方针引导下通力合作进行了一系列的整理改编工作。一是对上演的旧曲(书)目进行"过滤",存其精华去其糟粕,从而使旧曲(书)目得以较为健康的面孔与听众见面。或对其中较有基础的曲(书)目的思想性人民性进行进一步开掘提升,使得这些曲(书)目的面目焕然一新。如福州评话《龙凤金耳扒》中的受害者俞桂香虽然冤情得以昭雪,却仍然未能跳出烈女殉节这种封建伦理道德的窠臼,改编者以新的观点立场,巧妙地利用特定的环境中人们的封建迷信思想,使俞桂香摆脱了悲惨的结局,重新走向生活。孟姜女的故事历来都以封建暴政为主题,锦歌《孟姜女哭长城》的改编者却从人民愿望出发,以神话的手法来处理结局——让秦王气急改坏跌入火海变成水牛礁石,从而深化了主题更大地满足了

听众的感情。不过，也有少数书(曲)目在整理过程中，受极左思潮的影响，任意加进“阶级斗争”的情节，把好端端的传统书(曲)目弄得面目全非，有待继续“拨乱反正”。

福建曲艺工作者在新中国成立后一面着手整理改编传统曲(书)目，一面又以极大的热情展开了新编和创作新曲(书)目的辛勤劳动，他们或取材古书掌故、电影及地方戏曲，或受报章通讯报道启发而后采风编写。题材多样，大体上可分为：一是以史(或古人生活)为鉴的题材，如福州评话《千金买骨》、《邹忌讽谏》、《担水伯》等一批书目。其中《千金买骨》曾应邀参加 1980 年 11 月全国第二期曲艺新作讨论会讨论，后在 1982 年 3 月全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出中获创作一等奖、演员一等奖，主创人员应邀与京沪专家、外国学者座谈，极受好评。二是反映现代生活的题材。其中有表现革命斗争生活的，如：福州评话《九命沉冤》、《长生恨》、《示众》、《智擒美国狼》，锦歌《夜袭金门岛》、《飞兵奇袭沙家浜》，芗曲说唱《碧海丹心》，南词《常青指路》、《智闯雄关》，竹板歌《铁姑娘勇擒美国狼》，讲古《人民眼睛亮堂堂》、《东霸天》等等。有表现新中国建设成就、赞美人民幸福生活、社会新风貌的，如芗曲说唱《榜山风格》，福州评话《红桔记》、《金沙江畔》、《五朵金花》，南词《当代七品官》；竹板歌《月儿弯弯照汀江》，南音《迎龙小唱》、《侨眷蒋淑端》、《沁园春·雪》等一批作品。此外，由于地缘关系，闽台两岸同胞有着千丝万缕的联系，因此两岸人民盼统一、盼回归、盼团圆的情愫也成为福建曲艺曲(书)目创作的题材。例如锦歌《水仙情》、《台湾阿婆看女排》、《悲欢离合两弟兄》、《思亲》，答嘴鼓《庆新春》、《唐山过台湾》等都是听众所欢迎的曲目。其中《庆新春》和《唐山过台湾》的作者林鹏翔恰到好处地发挥答嘴鼓幽默、风趣的艺术特点，巧妙地通过民俗文化活动，深刻表现了两岸人民的共同愿望；锦歌《台湾阿婆看女排》的作者细腻而又准确地描述了台湾阿婆看球赛时的感情变化，形象地传达了台湾同胞对祖国的深厚感情。这些曲艺作品不仅在省内获得奖项而且流传海外，有的还在台湾电视、广播节目中播放过。

福建曲艺曲(书)目的出版发行，早在明代便随着福建书坊的发展而得到发展。明代，仅建阳就有十余家书坊，现存的《三国演义》刻本就达十三种之多。再如余邵鱼的《列国志传》、余象斗的《北方真武玄天上帝出身志传》、熊大木的《大宋中兴通俗演义》等书目。还有如明万历的木刻本《新刊弦管时尚摘要集》等南音清唱曲等，均被当地艺人搬演盛行。清代，福州评话刻本面市甚多，诸如清雍正年间的《陈靖姑传》、清乾隆年间的《七星白纸马》等等。民国时期，福建曲艺的曲(书)被灌成唱片海内外发行，如福州评话、伬唱、南音、锦歌、十番八乐等更是难以计数。中华人民共和国成立后，尤其是二十世纪八十年代，福建省音像市场上的曲(书)目盒带更是比比皆是。出版社出版的曲(书)目单行本和曲种曲(书)目专辑也为数众多。

福建曲艺曲(书)目的唱本、说本无论是出版成书刊，或是录制成唱片和盒带，其福建方言的特点尤其突显。若非谙熟福建方言的读者和听众均较难理解其词意，更难流畅地领

悟曲(书)目的艺术趣味。如答嘴鼓的唱说,若以汉语书面语言来读其“韵”也许全无,而曲(书)目经常出现的“阮”“唔”“乇”等等字句,都是方言、方音之所然。就连词语的结构,对物的称呼亦带着浓烈的方言、方音色彩。曲(书)目的名称亦不例外,如福州评话《招姐拍优粪》、南音《荼縻架》、飏歌《拍落身》、盲人弹唱《来到只》、锦歌《牵尪姨》等等,都别具韵味。

书目的创作中福州评话因其有“扮底”和“斩底”之分,不少脍炙人口的书目是先有艺人的口头创作“说本”,然后被整理成书目被其他艺人搬演。抗日战争时期,福州评话艺人黄仲梅(艺名科题仔)常采摭报章、杂志的抗战消息、热点新闻、或偶听故事,立即以口头再创作的方式编讲福州评话,后才由艺人或曲艺工作者整理成书目被其他艺人传承。原“口头说本”即“扮底”,而其他艺人传承即“斩底”。这种“扮底”的书目创作被福州艺人传承至今,成为福州评话书目创作的特色。

福建省的曲艺有史以来呈现的是自娱自乐状态,民间爱好者多结伴在闲暇时自弹自唱大家熟悉的传统曲目。又因为曲艺团体少,南音基本上没有营业性演出,而福州评话又因为是个体受聘于民间的喜庆、神诞活动,全是讲唱传统书目。新创作的曲(书)目只是为参加会演、调演成为政策、时政宣传服务的,在民间没有传唱,更少有艺人搬演。

八月十五看月光　竹板歌传统曲目。叙一对青年男女在中秋之夜倾吐了自己对对方的爱恋。全篇共五个小段。其中,前四小段为男女对唱,后一小段为合唱。每小段五句。除第五段外,每小段都以八月十五的月亮作为起兴,并且都用比喻形象地诉说爱情。每段唱词的韵脚都随着起兴句的落韵而变化。如第一段,开头起兴句为“八月十五看月光”,以下四句都押“江阳”韵,并且用“鲤鱼唔怕漂江水”来比喻“恋妹唔怕路头长”。第二段起兴句为“八月十五看月华”,以下四句押“发华”韵,并且用“郎出月饼妹出茶”的比喻来表达“郎食月饼甜到肚,妹食细茶开心花”的甜蜜和喜悦的心情。第三段起兴句为“八月十五月团圆”,余下均“言前”韵,同时用“粉丝炒面缠对缠”来比喻两人难解难分的恋情。第四段起兴句为“八月十五是中秋”,以下押“油求”韵,并且用“买个月饼送朋友”来比喻两人交了朋友“永久相好情唔丢”。最后一段合唱带有概括和总结的性质,用“郎有情来妹有情,铁棍磨成绣花针,郎是针来妹是线,线行三步妹来跟”的形象比喻来概括他们之间的纯洁爱情。

永定县李天生曾演唱这一曲目,龙岩饶倚先记谱。此外,还有两个版本。其中,有一版本分四小段,另一版本为九小段。每小段都是四句。这三个版本前四个小段的内容和句式完全相同,其差别主要在第五小段之后。比较起来,饶倚先记谱一版本艺术更完整,更符合闽西竹板歌每小段五句的格式。

这个曲目演唱上的特色是段落转换之间,为区别男女声对唱在音色上的差别,李天生一人用真假嗓分别演唱男女声。充分展现了他的演唱技巧和才能。

1957 年 3 月,李天生作为福建代表队成员进京参加“第二届全国民间音乐舞蹈会演”时曾演唱这一曲目,与获奖演员一起受到周恩来、朱德、董必武等中央领导亲切接见并合

影留念。随后，这曲目由中国唱片社灌制成唱片在全国发行。

八美图　　歌册传统曲目。故事内容来源于潮州歌册《新造柳树春八美图》共十八卷、三十五回、七言联目，潮州义安路李万利出版，潮城府内财利堂藏板。潮州歌册又多照《木鱼歌·潮州歌叙录》中的故事编写。潮州歌册及潮州歌叙录面世年代均不详。

叙述宋英宗时，钱塘富家子弟柳树春在嘉兴先后与华鼎山员外之女华爱珠、义女柴素英及契女田素日、田素月、张金锭、陆素娥、陆翠娥、沈月姑等八美女结成姻缘的故事。八美女皆能武，柳树春得中武状元后，与八美一起剿灭飞鸦山盗贼熊文、熊武，以功封王，八美皆封一品夫人。

故事生动离奇，长唱不衰，是东山歌册歌手黄武英的保留曲目。现存的《八美图》系黄武英的手抄本。

八仙度新娘　　福州评话书目。1961 年吴乐天创作并首演。约一万二千字，可讲演七十分钟左右。

全书叙东海浣花村海澜伯与女儿凤凤相依为命，并收留渔郎龙官在家，一起耕田打渔。凤凤美丽敏慧，当地已故尚书之子柳怀璧与财主钱伯溪争相谋娶。凤凤坦言已心许龙官，钱以龙官生命安全相要挟，凤凤乃提出三桩事，钱一一答应。即于约定时间，花轿迎娶，在沿途石板路上凿洞灌油点灯，照亮迎亲队伍，行至八仙桥，风助火势，烧着了路边柳怀璧的麦田。迎亲的豪仆乱成一团。此时桥下仙乐悠扬，八仙驾一小舟，渡凤凤而去。柳怀璧见麦田被焚，要钱赔偿，两败俱伤。而按照凤凤之筹划，由乡邻装扮的“八仙”，保护凤凤与龙官去到一个美丽的小岛成就了美满姻缘。评话采用民间传说风格，穿插优美的民歌唱词。突出自编自演者吴乐天的个人风格，很受听众欢迎。

吴乐天于 1961 年以在鹰厦铁路建设工地为“支(援)前(线)民工”演唱和采风时所采集的民间故事为素材，编成这本评话上演，参加福州市曲艺会演并得奖。该书刊登于福建省文联主办的期刊《热风》1962 年第 3 期，书目从此 成为吴乐天在二十世纪六十年代经常上演的保留节目。

九命沉冤　　福州评话书目。1952 年由黄仲梅、陈春生、陈长枝、吴自然(执笔)创作。全本书，三万字，可演三小时。

全书叙抗日战争胜利后，福州郊区远洋乡农民阮宝成一家垦种洲田，收成时遭恶霸地主孙亨梧拦江阻截，声言已有水利局的执照，整片洲田都归他所有，阮家的全部稻谷都被劫夺。阮的父亲、叔父在抗争中先后死去。阮宝成在乡亲的支持下，到省城法院控告，历诉孙亨梧前后杀害村民九命的罪行。但是恶霸财大气粗，法官受贿歪判。有正义感的律师李宗敢最后愤慨地劝阮宝成挣扎活命，等待共产党、解放军来解放。中华人民共和国成立后，实行土地改革制度，阮宝成斗倒了孙亨梧。

福州评话名演员黄仲梅、陈春生、陈长枝和吴自然于 1952 年到闽侯县远洋乡体验土

地改革斗争生活，根据当地的斗争素材合作写成评话（由吴自然执笔），在土改运动中宣传演出。福建人民广播电台录音连续播出，获得强烈反应。在演出中，陈春生与黄仲梅、陈长枝对故事各有不同发展。1963年，经陈竹曦综合整理，后由福建人民出版社出版单行本。

大明志　福州评话、讲鉴传统书目。长篇连台本。

《大明志》分上下两部。上部又名《明英烈》。从元丞相脱脱校场招考武状元，诱骗天下英雄集聚，妄图雷击杀害应考壮士，以致引发常遇春、蒋忠、胡大海大闹武场开始。详细描叙群雄逐鹿，朱元璋崛起，众英雄相继汇集朱元璋麾下金戈铁马，直到打出一座大明江山为止。下半部则从明王朝建成，朱元璋称帝火烧功臣阁开始，一直讲到崇祯帝上煤山。演绎了盛行于民众之中的一些明王朝历史故事。

《大明志》系根据说部讲演，由来已久。清末民初，福州评话名艺人徐炳铨、赖德森等都擅长此书。二十世纪四十年代，黄宝淦尤以此书中的片断《火烧功臣阁》、《李善长白诉》等为拿手，极受同行与听众的称道。

三国演义　福州评话、讲鉴传统书目。长篇连台本，长度随表演者不同而异。唐彰文演出本在书场可连讲一个半月四十五场，约九十万字。

讲鉴的前辈艺人讲说《三国演义》，完全按照罗贯中的说部，甚至带书到书场，照本宣读一段，再对涉及的典章制度、车马服饰、地理形势随机解释。后辈的讲鉴艺人如陈耀光、陈耀先、陈云、郭德泉等已不再如此演说，而是对故事略加艺术加工。中华人民共和国成立后郭德泉改讲评话，根据评话特点对说部作了很大的发挥。

福州评话著名艺人唐彰文，二十世纪五十年代，以罗贯中说部为蓝本，参考讲鉴艺人的演出，并研读有关史料，运用师门黄仲梅派“扮底”艺术特色，对所讲《三国演义》作了全局的安排和精心的再创作。丰富了细节，增添了笑料，引进了讲短解书和现代语言的一些成份，使之更加丰富生动，更以现代人的观点作评说，使其评话富有新意，更能沟通现代听众的情感。例如他说的“华容道放操”，他评点诸葛亮派关公把关，不似派马谡守街亭出于失误，而是由于深知关羽重情感必放操。诸葛亮出于隆中对中规定的曹、孙、刘三分鼎足的根本战略思想，此时还是需要留下曹操，以牵制孙吴，如若华容道杀操，会导致孙吴灭刘。说得听众十分信服，使唐彰文以《三国演义》成名。他说的《三国演义》一般从刘、关、张桃园结义开始，说到死诸葛吓退活司马。偶然也说桃园三结义之前如《凤仪亭》，及诸葛身后如姜维等回目。

三十六拆辕门　福州评话传统书目。清末至民国初年，福州市一带曾流传清末福州饥民拆毁总督衙门的辕门闹风潮之事。福州评话《三十六拆辕门》即据此传说改编。约二万余字，可说三小时。

内容叙清道光十二年，魏元琅以闽浙总督之身又兼福建巡抚、福州将军，大权独揽，一手遮天。米商史大发因族缘攀附魏的爱妾，得到魏元琅的庇护，在福州南街篦梳巷开设粮

行，操纵粮市。时值粮荒，史大发竟将米价由每升八文涨到每升三十六文，盘剥饥民，牟取暴利。市民愤然。小贩黄依三和林依六写“白字诗”揭帖在四城张贴，揭露官商朋比为奸。魏元琅大怒，公然派兵保护粮行。百姓聚集总督衙门前请愿，魏下令紧闭辕门不予理会，以致激怒市民，群情汹涌，拆毁了辕门，掀起罢市风潮。魏元琅变本加厉，下令缉捕黄依三入狱，强行镇压风潮，实则在百姓心中留下了反抗暴政反对腐败的火种。

《三十六拆辕门》流行于清末民初。作者及演出者均已无从查考，也无存本。

三家福　　芗曲说唱传统曲目。

该曲目描写私塾先生苏义，在回家路上巧遇邻居施泮嫂要投江自尽。苏义问明原因后，将自己一年所得的束修——十二两银谎称是其夫寄来给她过年的，施泮嫂喜出望外归去。苏义却因身无分文买年货，只好去吉仔家的园地偷蕃薯过年。吉仔母亲得知苏义先生是为助人而偷了自家的蕃薯深受感动，反叫吉仔暗中帮苏先生“偷”地瓜，母子二人还将自家过年的年货匀出一半送来苏义家。施泮出外行船平安回家过年，听其妻说明苏义付银经过，真相大白，夫妻双双来苏义家还钱，并感谢其救命之恩。

万花楼　　歌册传统曲目。《万花楼》即《狸猫换太子》。故事源于潮州歌册《万花楼玉鸳鸯》。

故事从陈琳奉旨点选才女至狸猫换太子止，共计十二卷，未分章回。唱本刊于潮州李春记书坊出版、“李万利藏板”之中。出版年月不详。东山曾有黄武英的手抄本流传。

千金买骨　　福州评话书目。陈竹曦、黄宝淦、毛钦铭于1980年创作。约一万一千字，可演一个多小时。故事取材于《战国策》。

故事叙秦穆公为富国强兵，欲求千里马。时伯乐已老，荐九方皋为相马师。马客送马到都下时九方皋尚未至，伯乐预选三匹骏马留待九方皋定夺，却被乃弟仲乐挑剔斥退。九方皋到任后急追寻。但所剩的最后一匹宝马已在沙丘被马客宰杀抵债。九方皋抚马大恸。马客怨气未消痛责秦穆公失信于民。九方皋说明原委后以千金买下马骨，并郑重其事地迎回秦都。秦穆公一时不解其意，谁知四方马客闻讯后都纷纷送马到来，穆公大喜。九方皋从中相得一匹奇骏，穆公又因牝牡、毛色等原因产生疑虑，经过亲自试骑，始悟九方皋相马能不被皮相所惑，深深感谢九方皋既教他相马，更教他相人。

《千金买骨》成篇后由毛钦铭首演，1980年先后参加福州市第十届曲艺会演及福建省曲艺会演均获大奖。同年11月，全国第二期曲艺新作讨论会讨论了这个曲本，并将它荐为全国曲艺会演节目，曲本在《曲艺》杂志1981年3月号发表，之后又被收入《中国新文艺大系(曲艺集)》。作者根据多渠道的意见，对作品进行反复修改，最后以其中片断约四千五百字(可演三十五分钟)于1982年3月参加由文化部主办的全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出(在苏州举行)。由毛钦铭、林木林各演出一场。这次演出虽因方言障碍，全部吟诵词和说表大意，借助于幻灯，现场反响仍十分热烈，福州评话的独特形式也引起同行的注

意。节目荣获文化部所颁的创作一等奖和演员一等奖。主创人员应邀与京沪专家、外国学者举行了两场座谈会。《福建通俗文艺》(1982 年)及湖北《今古传奇》第三辑发表了会演本。《福州晚报》、《舞台与银幕》等报刊相继刊发报道及一些专家的评论文章。同年 9 月，林木林携本书目随福州评话演出队赴港演出。

千里驹　福州评话书目。闽侯县文化馆黄宗沂于 1964 年创作。八千字，可讲四十分钟。

叙农业公社化时期，青年农民林大勇为创造犁田新纪录，夜以继日驱赶鞭打别人交公的号称“千里驹”的耕牛，致使“千里驹”累倒。生产队长王强夫妇拿出新婚棉被为“千里驹”保暖，磨豆浆、温老酒，细心伺候病牛。他俩的模范行动教育了林大勇。作品透露了“大跃进”时代农村生活中的矛盾。

《千里驹》由刘秀华首演于闽侯专区曲艺会演，获得创作、演员一等然。作品发表于福建省文联文艺期刊《热风》1965 年 1 月号。

上海时事　伬唱传统曲目。一说系近代伬唱艺人创作，一说系据兄弟曲种移植，但详情已无从查考。

故事叙朱家二少爷与名妓花梦贞相恋，欲结为夫妻。乃回家禀知父母。母怜子心痴情挚又虑花是风尘女子不堪为人妇，乃乔装进妓院试探花梦贞，见花果然品貌俱佳，所以沦落不为无因，乃许为赎身接其回家，痴男怨女得成佳偶。

《上海时事》系筱龙凤伬班的保留曲目、伬唱名艺人牟金凤的代表作。牟与曲目中的人物有近似的身世经历，演唱时感情尤能投入，所以声情并茂，动人心弦。

女运骸　伬唱传统曲目。是伬唱早期之儒林伬的代表作。

全曲叙春秋时，齐国大夫华周率军征讨莒国，不幸捐躯沙场。其妻姜妃姬因不明华下落，偕同婢女玉香不顾艰难险阻一路寻夫。及至寻到丈夫遗骸，又一路运骸返乡。不料途经龙山遇盗，幸华周显灵，才得安然脱险。全曲故事情节简单角色不多，但唱词典雅曲调优美。相传系明末福州乡贤曹学佺所作，曾为时人传唱，并流传二百余年。闽剧有同名剧目。

女皇迷　福州评话书目。1978 年林光耀创作。约五千字，可讲二十五分钟。

叙 1975 年，江青借到大寨休假之名，行游山玩水之实。社员个个敢怒不敢言。回忆起周总理三次视察大寨，与社员嘘寒问暖心相连的情景大家都不胜感慨。第二年，江青二窜大寨，叫嚷：“宁可出社会主义草，不要栽修正主义苗”，胡言乱语，出尽洋相，还大谈“女人掌权”，做起女皇美梦。

《女皇迷》为林光耀于 1978 年参加福建省戏剧、曲艺创作班时的新作。通篇人物形象鲜活，语言幽默风趣。二十世纪七十年代后期，福州评话专场在天华曲艺场演出时，评话新秀方民忠、黄民天、叶如珍等轮流演讲，剧场效果甚佳。

曲本刊登在《福建文艺》1978 年第 2 期。

分　牛　　鮘瓐祈传统书目。

某畲村，父母双亡的兄弟俩，本来兄友弟恭，日子过得融洽。嫂子进门后便苛待小叔子并且闹分家。她不让丈夫按畲族习俗请舅父作主，自己拟定方案，一切田产房子都为哥嫂所据有。剩下一头牛，议定，兄弟俩各牵一头，牛跟谁走就归谁。嫂嫂说，大哥是头，理应牵牛头，小弟理应拉牛尾。弟弟无法打破大嫂设下的圈套，结果牛被大哥牵走，他只抓到了一只牛尾虱。弟弟对着牛虱子暗暗落泪时，邻居蓝婆婆的母鸡竟把那虱子一啄就吞进肚里。蓝婆婆了解真情后，就慷慨地把那只吞食虱子的母鸡"赔"了弟弟。弟弟带着母鸡到别的林寨营生。母鸡每天给他下个蛋，他舍不得吃，拿去孵小鸡。小鸡长大了，卖掉大鸡买母猪。过了不久，猪崽"变"成了大耕牛。有了耕牛，他便更好地靠辛勤劳动发家致富了。不久又成了家，日子过得美美的。一天，来了一位乞丐婆讨食，弟弟一家人可怜她，让她吃喝和洗涮。乞丐婆千恩万谢，最后认出好心的东家竟是小叔子，弟弟也认出了嫂嫂。原来嫂子懒，为人刻薄，丈夫死后，她只能沦为乞丐。小叔不念其旧恶将其收留。

《分牛》是霞浦畲族诗人、曲艺演唱家雷双勋拿手节目。

日与月　　鮘瓐祈传统书目。流行于福鼎县畲村，口头上也叫《太阳与月亮》。

这个故事与汉族后羿的故事相类似，但有自己的特色。故事说天上原有十一个太阳，没有黑夜。长着尾巴的人类躲进山洞里避暑，睡得太久，尾巴被白蚁咬掉了，从此没有尾巴。十一个太阳继续发威。有一天，不知从哪里飞来一对夫妻。丈夫一连射下九个太阳。当他射第十个时，妻子拽他的手，结果只射着第十个太阳的边缘，这个失去边缘的太阳变凉了。妻子要求留下第十一个太阳照明。妻子管理变凉的太阳，便成为月亮。丈夫管理着有光有热的第十一个太阳至今天。

公鸡请太阳　　鮘瓐祈传统书目。流行于连江县畲村，为世代相传的故事。

天帝命令天朝的九个火神官(即太阳)轮流东升照黎民。九个火神却违诏同时升起，烤焦了大地。黎民和家禽家畜只好躲进大蝙蝠洞里栖身。有一天，来了一位巨人。他经过七七四十九天的安排，造出大弓箭，一口气射下八个太阳。第九个太阳吓得躲进东海里去了。这下子地上黑暗了，气温变冷了，人畜难以生活。巨人和畲家人商量着如何请回海里的太阳。飞禽们经过选拔，由公鸡直飞东海恭请太阳。公鸡喔喔喔地连叫三遍，礼数到家，太阳也就出来了，并且普照着大地。

火烧楼　　锦歌传统曲目。属锦歌四大柱之一。

内容描写清明节时，穷书生王三福将偶从草丛中捡到的金凤钗送还相府小姐刘月英。月英感其为人诚实，暗以罗帕相赠。三福从此相思成疾，其姑母佯装卖绒丝线进刘府，对月英说明来意。月英约三福相会于相府后花园，互表衷情私订终身。兵部尚书之子陈士龙，羡慕月英才貌，由其父请旨赐婚。月英兄主荣奉父命回家为妹完婚，因见月英与三福在绣楼私会，为相府名誉计，命将绣楼焚烧，巧遇太白金星将月英、三福救出。一年后科考时，王

三福高中及第，特来拜访恩师，并向主荣道出前情。相爷为掩人耳目，认月英为义女与王三福完婚。

该曲目广泛传唱，家喻户晓。

五朵金花　福州评话书目。1964年吴乐天根据同名电影改编。二万三千字，讲演两个小时。

故事叙画家和音乐家结伴到美丽的云南大理蝴蝶泉采风，并寻访一位爱劳动、爱唱歌的美丽姑娘金花。一路上，他俩在美丽的风光中和沸腾的田野上，循着美妙的山歌，找到了积肥的能手、看牛的模范……她们都名金花。最后找到第五位金花，是公社的副社长，让画家和音乐家大为惊叹。

福州市曲艺团于1964年发动艺人大演现代书。吴乐天自编自演的《五朵金花》在高台营业演出中站住了脚。有一次在长乐泮野村演出，先唱出新书序头，台下听众起哄要求改演传统书。吴乐天劝说听众，让他先演半个小时，如不好听，再换好听的传统书目。等到他把《五朵金花》说到半小时时，群众又鼓掌叫他演下去。有人说尽管看了电影，但是评话用福州话讲演，语言通俗生动，唱的民歌优美动听，感到更亲切。

五凤吟　伬唱传统曲目。是原平讲伬曲目。

叙邹雪娥和她的丫环素梅、轻烟与书生祝琪生私下定情。情诗落入与祝金兰结契的平公赞手中，平持情诗胁迫雪娥主婢从顺，遭雪娥主婢痛斥。一日，雪娥表兄戴方臣到邹家探亲，夜间竟遭杀害，雪娥父邹泽清被拘在镇海县监狱。雪娥主婢欲往探监，家中又遭火灾。为解雪娥之困，素梅自愿卖身，平公赞乘机托人买下素梅。雪娥与轻烟到狱中探监，泽清已被解省，遇到了被海盗攀诬入狱的祝琪生。禁子系轻烟舅父，得知祝琪生被冤，设法让其脱逃。素梅知被平骗买，利用平妻陈氏与平的矛盾得保清白。平无奈，欲将素梅与胞妹献给严世藩为妾以邀宠。素梅闻知，趁平赴宴逃走，女扮男妆卖画为生，在华州城被与平妻陈氏偷情私奔的平仆梦儿识破真情。为摆脱平仆胁迫，素梅无奈喊救，恰为高中后任巡按的祝琪生遇到。祝琪生审讯中，多方试探，确信素梅贤贞不渝，终成眷属。此曲目中，"素梅姐卖画"一段尤为脍炙人口。闽剧亦有同名剧目。

马达加　福州评话传统书目。一全本，约二万五千字，可演三个小时。

清末，南洋一带西方殖民者在福州马尾偷设人贩洋行，诱骗贫苦民众，往南洋一带殖民地当"劳工"，为其拓荒种植橡胶、咖啡或充当筑路等苦役。有的劳工逃回，揭露真相，激起公愤，称这类人贩洋行为"猪仔牙"并群起抗争。当时就产生了多篇评话，其中本篇评话较为流行。据说系根据真人真事编演。

故事写侵占马达加(即马六甲海峡，明史译作满剌加国，福州人称为马达加)的殖民者来福州招募"劳工"。贫民齐览诗(为懒惰的谐音)想应募，其妻毕氏不允。齐诡称去长乐帮工，离家搭船到马尾，托邻居林二捎回安家费。毕氏获悉后央求林二引路，赶到马尾把齐劝

导回家。另一受骗者毛固桂（“不顾家计”的谐音）被雇主巴白路连同一批“猪仔”挟持上轮船，赶下船底，不见天日。毛固桂悔恨之极，跳水逃命。幸其妻赶到救起，夫妻相会，复遇齐览诗，同回福州。

在福州评话流行的同时，福州有同名闽剧盛演，情节大致相同。

马践杨妃　南音传统曲目。唱的是杨贵妃的故事。

途安禄山叛乱，民怨沸腾。唐明皇迫于情势，携杨贵妃仓惶入蜀避难。时军心已涣散，行至马嵬坡时，军士哗变，杀死杨国忠，逼唐明皇将杨贵妃赐死以谢天下。

南音这个曲目显见与南戏《马践杨妃》有十分密切的关系，但内容又有很大差别。如南音曲目中散曲《辗转三思》的内容是表现杨贵妃醉酒后对唐明皇的悲愤和缱绻的复杂感情，这与从清代花部地方戏发展而成的戏曲《百花亭》似有关系；而套曲《南绣阁罗帏》所表现的杨贵妃对安禄山眷恋的感情，则又与南戏十分相似。

马铎一日君　福州评话传统书目。全本书，文学本约三万八千字。

马铎，原名马乐，为福州著名历史人物，明永乐朝状元。在长乐岭前乡遗有故居。《马铎一日君》系根据长乐、福州一带盛传的民间传说改编。

故事叙马乐家贫好学，十三岁中秀才。但因得罪乡试主考及其后台大学士白云庆，致屡试不第，并被嘲笑是“草包秀才”。马愤极投水自尽，甫赴水忽闻一女子呼救声，马顿忘自己寻死，拼全力救起落水的女子高若珠，并送其回家。女父感其恩德，招赘为婿，又出资为其捐纳监生，命其进京赴考。途中，马乐狭路相逢一村妇，妇口占一下联，要马缀出上联，下联曰“青鞋绣菊，朝朝踢露蕊难开”，马不能对。当晚投宿，又有一村姑出一下联曰：“雨打无声栀子花”，要马对出上联，马亦不能对。殿试时，白云庆百般诽谤马。永乐帝便以手中白扇为题，出上联曰“白扇画梅，日日迎风花不发”，命马对，以试其才。马脱口以村妇之联相对，曰“青鞋绣菊，朝朝踢露蕊难开”。帝称奇，又出对曰“风吹不动铃儿草”，命马再对。马又脱口对道“雨打无声栀子花”，帝大悦。白云庆又进谗：“马乐名字犯帝年号之讳，其罪当诛”。马乐辩说：“臣父命名在先，我主颁行年号在后，不能定臣犯讳之罪”。帝赏识其才，赦其罪，当殿改马乐名为马铎，钦赐状元及第。白云庆的党羽堵塞贤路之罪遭弹劾，历任福建乡试的考官均受惩罚。白云庆又心怀叵测佯称马可堪河防重任，企图利用河防艰危置马于死地。不料马铎事后不顾辛劳勘察灾情兴利除弊，解民于倒悬，大功告成喜在帝心。白云庆又生一计，奏请由马铎代主郊天。因代主郊天必用皇帝全副服饰銮驾，若凡郊天回来仍如此排场，则可坐实“潜越”、“不臣”之罪，罪不容赦。马铎从容受命，去时途遇当年出对的村姑拦舆报灾，才知若干府县饥荒严重，便传帝命，开仓赈济，堂堂正正借一日君之名救活多少百姓。但郊天事毕，在众目睽睽之下，他十分谨慎更换服饰，手扶銮车步行上殿缴旨。白云庆阴谋又告落空。永乐帝大加赞赏，欣然手书“状元及弟，代驾郊天”并御制《郊天图》赐马铎，藏于故乡长乐岭前乡状元府。

这个评话的原作者不详。但流传时日已久。其中“遇马就刷”、两副巧对,以及“一日君”的故事,已传为乡土佳话。二十世纪八十年代,话本经吴乐天整理后重新演讲,其中剔除了一些风水迷信的内容,增加了马乐与高若珠夫妻恩爱的情节,使人物形象更显丰满,故事更加完整。

水仙情　锦歌曲目。1983 年初由柯鸿基、李文辉创作。

《水仙情》描写漳州某花农想让漳州的水仙花能在台湾落户开花,只身携水仙花赴台悉心培植。不久家乡解放,从此与家人被分隔在海峡彼岸,音讯断绝。其女思亲心切,循乃父心愿在家乡搜集资料拜师访友进行艰苦的栽培试验。改革开放后两岸交流日益频繁。在一次两岸花卉交流研究会上,父女不约而同都携成果与会,骨肉终得团聚。

该曲目通过花农父女致力研究水仙花易地栽培的曲折故事,表现了两代人为祖国早日统一,使水仙花得以“花开两地一缕香”。全曲用对唱形式表演,由于故事情节生动,所描写的父女感情丰富,加之曲调悠扬流畅,演员情真意切,演唱富有艺术感染力。1983 年 5 月该曲目由郭建丰编曲,王素华、苏保华演唱,参加福建省第三届“武夷之春”演出,很受欢迎。作品获创作奖。

风水姻缘　福州评话书目。黄宗沂 1985 年初创作。一万字,可讲演一个小时。

故事叙单身青年农民郑家生迷信算命卜卦,自认命蹇,生活潦倒,成了远近闻名的懒汉。事有凑巧,几年前经他舍身救护过的甘姑娘之父是退休中学地理教师,对他因势利导,教他科学养殖,勤劳致富,改变了郑家生的性格和命运,并获得姑娘的垂青,成就了美满姻缘。

该书由林凤娇在 1985 年福州现代短篇评话比赛时首演,获创作三等奖,演员二等奖。

凤凰山　绍鹊苟传统曲目。世代口传,亦有抄本。抄本长短不一,内容基本相同,都是演唱畲族起源的传说。作者及其创作年代无从稽考。

全曲叙凤凰山上有对金凤凰,某年产下一巨蛋,百鸟前来朝凤凰,并一道孵化巨蛋。孵了多少时日,孵出一个胖娃娃。颈项有似龙又如麒麟的印记,于是取名龙麒。此娃迅速成长,力大无比,在征服山妖蛇怪的斗争中,获得上天赐予的宝锄、大斧、弓箭与宝驹。龙麒运用四宝劈山造地和狩猎,过着安逸的生活。龙王的三公主慕其勇猛、贤能,双双协力开拓山地为良田,终成眷属。婚后幸福,先后生下三男一女,分别以盘、蓝、雷、钟为姓。四姓子孙在祖公祖婆带领下,把凤凰山一带建设成可以安居乐业的好地方。后因官兵压迫,龙麒与龙女阵亡,子孙们遂迁往他乡重新创业,大家永远不忘故土。

鮘觚祈也有同样故事的书目。

井台会　南词传统曲目。据南词艺人的代代相传:南词《井台会》系南戏《白兔记》中之一折。考《白兔记》系元人所作,现今流传的为明人改本,取材民间传说。写刘知远家贫,外出投军,妻李三娘在娘家受尽折磨,生下儿子托人送交刘知远抚养。十余年后,其子狩

猎，追白兔至一井边而得会母。但在南词《井台会》中，刘知远成了牛皋，其子牛咬脐是因其母临盆时自咬脐带而得名。《白兔记》母子相会是在磨房，而《井台会》母子相会则在井台边，其母因见一白兔中箭，箭上刻有咬脐名字得以相会。至于为何有这些变化，已无从考证。

开封府　　伬唱传统曲目。又名《钓金龟》、《金龟记》。是伬唱早期之江湖伬曲目。

叙说张全进京赴试得中，寄书接眷。全妻截留书信，瞒着婆婆康氏、小叔张义，独自赴全任所。张义靠钓鱼赡养母亲，一日钓得金龟，又获兄任祥符县令消息，康氏愤张全不孝，命张义赴祥符质问。全妻恼羞成怒，又见张义身藏金龟，趁张全外出，谋宝害命。张全归，妻谎称张义系暴病身亡。康氏久盼张义不归，亲至祥符，见义已死，扶灵痛责张全，向开封府包拯告状，终为张义伸冤。

《开封府》虽是全国性曲、剧目，但经福州伬唱艺人在常年演出中反复推敲修改，曲中有自己独特的语言和细节描写，曲调旋律与福州方言结合紧密，富有浓郁的福州地方特色，甚受福州听众欢迎。尤其以“金龟母出路”、“脱胎”及“公堂诉”三大段最为脍炙人口。并由此生成了批判贪婪终将落空的“金龟也没叔也没”的福州俗语。抗日战争前后，伬唱艺人徐鹤惠（艺名交弟）、林依银、林彬华都曾以善唱此曲目而扬名。1984 年，经陈润春、陈竹曦合作整理，作为伬唱实验班教学曲目，并被选为 1985 年中国福州评话伬艺团出访演出节目，在美国、新加坡、香港等国家和地区演出。

劝十巡酒　　祝由曲传统曲目。流行于畲族各村寨。

该曲目由畲族巫师在做法事时演唱，一般只出现在较隆重的丧葬仪式或“做功德”（道场）上，宗教色彩浓厚。意在使“幽冥世界”与“阳间人类”在“沟通”、“交流”中“保持”亲情，从而为“劝酒”主人祈求“迎祥纳福”。曲词在描绘“幽冥世界”的同时，着重为事主讲好话，希望“一年四季保平安”、“保护家财日日进”、“读书也中进士身”、“保护子孙谷万仓”。此外，也有一些劝善的内容，比如，“且说钱财如粪土，果然仁义值千金”等等。法师演唱这类曲目已程式化。

书记进山　　福州评话书目。该书由闽侯县文化局黄宗沂于 1979 年根据当地林业的先进典型事例创作。一万字，讲演一个小时。

闽侯山农盘数，带领全家到荒山秃岭安营扎寨。栉风沐雨，数十年如一日，栽下树木数百亩。正当树木成材时，一些当地的“皇亲国戚”及社会歹徒到此盗伐。盘数拼死保护林木，在秃秃荒山中保住一片绿。新上任的公社书记上山耳闻目睹盘数事迹，十分感动。不仅亲自依法给盘数颁发林产所有权证书，还带了新树苗与盘数一同扩大种植，大大鼓舞了广大山农的造林热情。

作者创作该评话时正是闽侯县因受“文化大革命”的影响，山林遭受很大破坏的时候。所以这本评话的演出反响颇大。闽侯县曲艺队方杰首演。先后参加福州市十一届曲艺会

演和福建省首届农村现代题材优秀作品评奖，获二等奖。该书目发表于《福建通俗文艺》1980年第二期。

天官赐福　南词传统曲目。《天官赐福》内容简单，即天官及福、禄、寿、喜四星给人间赐福。作为一种喜庆仪式成为民间喜庆堂会上必不可少的节目。演唱者有多种版本，大同小异。有的只有福、禄、寿、喜四星，有的另加天官和王母。按民间习俗，每年农历六月廿四日是翼宿星君的诞辰，南词班社都要演唱此曲目。先是天官及四星赴瑶池向王母“祝寿”，然后王母开恩，给人间赐福。所以该曲目渐成为各地南词的保留曲目。

《天官赐福》还是南词基本曲调〔正韵〕的标准唱本。但南平市的南词班社赓韵琴社无此曲目。（只有老艺人吕德明会唱）因为赓韵琴社的演唱资料系传承自天主教徒组成的三德堂，且其成员多系知识分子。他们学唱〔正韵〕不用此曲目，而是将苏东坡的七绝《春宵》和朱熹的七绝《春日》填入〔正韵〕，以作为学唱的唱本。由于内容的改变，加上演唱者素质不同，使南平的〔正韵〕显得更文雅优美。但南平乡村的南词班社学唱〔正韵〕仍用较为粗犷质朴的《天官赐福》作为唱本。

天母造花楼　祝由曲传统曲目。又名《造花楼》。

故事叙述王母娘娘要开蟠桃大会，令造九天花楼，请鲁班先师下凡显身手。于是召集三千三百名工匠，开出桃源九十九道弯，弯弯造花楼。花楼营造好，鼓乐喧天，欢迎仙女仙翁们赴宴。天神和仙人们入席后，即喝令山魈鬼怪受约束，“请君入瓮”，然后做法把妖魔鬼怪烧死，使它们不再作恶害人！

这类曲目乃畲家巫师在“镇邪驱鬼”时必唱的曲目。祝由曲艺人（巫师）世代相传，类似汉族“善书”书目。

天堂在人间　芗曲说唱曲目。吴福君于1958年创作。本曲目仅十八行，在芗曲说唱中属短小的作品。

唱的是一曲社会主义新中国人变地变天也变的赞歌。演唱者吴兹院1958年曾参加厦门市群众业余文艺会演，获得创作一等奖，演出一等奖。厦门人民广播电台曾录音广播。歌词曾刊登在《厦门日报》副刊《海燕》上。1959年《红旗》杂志也刊登了此歌词。

王十朋与钱玉莲　南音传统曲目。出自元柯丹丘所作南戏《荆钗记》，梨园戏亦有《王十朋》剧目。王十朋史有其人，字龟龄，温州乐清人，系南宋初著名学者。

《荆钗记》叙王十朋未任时以荆钗为聘，与钱贡元之女钱玉莲订下亲事。玉莲继母嫌贫爱富，欲将玉莲改适豪富孙汝权，玉莲不从。王十朋婚后别妻赴京应试金榜题名，却因忤丞相招赘之命被贬往潮州，行前命承局送家书回家。承局抵温州误宿孙汝权家，孙灌醉承局将家书改为休书。钱玉莲读信悲愤投江，为福建安抚使钱远所救，认作义女携往福州上任。幸王十朋赴潮州途中遇钱远，席间钱远以玉莲的荆钗代花行令。王认出信物互道真情，夫妻终得团圆。南音有关王十朋的曲目与梨园戏目相关，其主要的曲子有《恨君无行止》、《我

君春闱》、《书中说》、《泥金书》等四阕。林霁秋《泉南指谱续篇》中则有《西风起》一套共十二曲。

王三福游江　锦歌曲目。共六十四行。吴福兴于1984年据锦歌《火烧楼》改编。

王三福、刘月英本是锦歌说唱《火烧楼》中的男女主人公。二人在踏青时邂逅并私订终身的情节，在《火烧楼》中只是故事的发端，重头戏在王害相思病后二人私会、烧楼抗婚等情节中。《王三福游江》是截取原作的发端部分进行改编而成。

叙王三福系杭州人，父母早逝，赖姑母教养成人。时值端午佳节，王雇小舟沿江观看龙舟竞渡，因家贫中午只能吃粽子饮江水充饥，状甚寒酸。尚书千金刘月英在官船上见状顿生同情之心，便将罗帕包了金镯掷在小船上，意在助其读书上进。王三福以为刘是有意定情。回家后日夜相思恹恹不起。由于改编者用较多篇幅细腻地描摹了男女主人翁游江邂逅的内心活动，富有生活情趣，性格比较鲜明，演出后颇受听众欢迎。

《王三福游江》1984年由苏朝润演唱。曲本刊于《厦门歌仔唱》第九辑。

王魁与敫桂英　南音传统曲目。该故事始见于南戏早期作品《王魁负桂英》，梨园戏名《王魁》。内容取材于宋代民间传说。

叙述王魁薄倖，中状元后休弃妓女桂英。桂英愤而自刎，魂魄活捉王魁。现南戏剧本已不传，仅存少数曲词。南音散曲中有《恨王魁》、《来到阴山》等十余首。在"指套"中有《珠泪垂》全套，包括《对菱花》、《凤箫声断》、《鱼沉雁杳》三阕，情节可分为"闺思"、"自刎"、"到阴山"、"海神庙"、"捉王魁"等段落。

王昭君　南音传统曲目。故事始见天《汉书·匈奴传》，后有唐代《王昭君变文》、元杂剧《汉宫秋》、明传奇《和戎记》、《昭君出塞》等。此外，不少曲艺、民歌小调也有这个题材。

叙汉有美女王昭君（即王嫱）被选召入宫，因开罪画师毛延寿，毛在其画像上添一"崩夫痣"，以致入宫后未能得近天颜。后又奉旨和番，远离故国出塞。南音《王昭君》从《妾身受禁》、《出汉关》、《我只心》等四套套曲及四十多首散曲看，其故事与元杂剧《汉宫秋》较为接近，在刻画王昭君这一艺术形象方面，南音更具缠绵悱恻的风格特点，表现了对王昭君的深切同情。其中《山险峻》、《出汉关》、《把鼓乐》、《听见雁声悲》、《心头伤悲》等，更是情深意切的名曲。

月儿弯弯照汀江　竹板歌曲目。饶倚先于二十世纪八十年代初编词编曲。全篇以五个更次的月亮变化分为五个小段，每小段五行，共二十五行。

曲目抒情地表述了闽西汀江河畔一对恋人于月夜相约在半山倾吐爱情的情景。其特色是每段都以"望月"起兴，情景交融。语言生动、形象，意景清新、明快。前三段尤其如此，例如："一更望月月弯弯，月儿弯弯朦朦光"。此时，一位妙龄少女坐在半山腰上，等待情郎到来。忽然"风吹竹叶沙沙响"，少女以为心上人来了，表现出"又惊又喜又心慌"的心情。接着写的是"二更望月月圆圆，月儿圆圆在半天"，一个男青年撑着小船来了，以"有心搭船赶

大水"的比喻鼓励他的恋人"妹要恋郎赶少年"。第三小段写的是"三更望月月光光，月儿光光照荷塘，满塘荷花满塘香"，并以"妹是荷花哥是藕"作比喻，表明这对恋人"同根生"的亲密关系等等。

本曲目由郭金香演唱，是龙岩山歌剧团常演的保留节目之一，常用于接待来龙岩的华侨、外宾、台湾客人和专家、学者。艺术上改变过去单一用竹板伴奏而以詹晶晶竹板伴奏为主，加上该剧团乐队多种乐器和声伴奏，既保留了浓郁的竹板歌传统的韵味，又在这基础上有所创新、发展，因而具有一定的代表性。

飞兵奇袭沙家浜　　芗曲说唱曲目。陈清平于 1974 年根据京剧《沙家浜》的片断改编。共一百三十六行。

叙新四军转移出芦苇荡后，根据情报，决定利用胡传奎娶亲的机会，由郭建光率领英雄突击排，奇袭沙家浜，在阿庆嫂和民兵的配合下，英勇机智地歼灭了日寇和顽军，俘获胡传奎、刁德一、黑田，消灭了敌军主力。

演唱者林赐福。1974 年曾以本曲目参加全省农村文艺会演。曲本刊于 1975 年 5 月《福建文艺》上。

方世玉打擂台　　讲古传统书目。短篇。

叙清代有王老虎者，自幼从师学武，一套鸳鸯连环腿如挟万钧雷霆，道上闻名。奈他生性残暴淫邪贪婪无恶不作，为同道所不齿。他为了自立门户，竟设下擂台，悬赏重金，夸口要打败天下好汉，以致惊动四方武林高手。其中方世玉乃少年英雄嫉恶如仇，虑王一旦成势必将更加祸害百姓，思借擂台翦除之。在打擂场上果见王老虎气焰十分嚣张，上台较量者或立足未稳便着了他的连环腿死于非命，或被他耍弄得精疲力竭之后被摔下台来。台下虽是群情激愤却只能面面相觑奈何不得。方世玉早已按捺不住满腔怒火，大喝一声，似雄鹰展翅，飞身上台。王老虎见来人身轻如燕落地却似一棵苍松，便知身手不凡，使出浑身解数，欲重创方世玉。方镇静自如以柔克刚，你出飞毛腿，我便鹞子翻身，你出手老虎扑羊，他偏来个游龙戏凤，二人腾挪起伏拳来脚往，打得王老虎满眼冒金星，纵要施展鸳鸯腿，却找不到下手的机会。方世玉见时机已到，便一个马步，将气运聚两脉，大喝一声连续打出八拳，这便是有名的八卦连珠拳，拳法变化多端，似电掣雷霹。王老虎早被打得鼻青目肿血流满面，挨完八拳早已瘫倒在地一命呜呼。台下齐声喝彩一哄而散，及至王老虎徒众及官兵围住擂台要捉"凶手"时，方世玉早已去得无影无踪。

这个节目故事简单，精彩之处在于对双方较量施展武功火爆场面的细致描述。由厦门武派讲古创始人吴旺讲演更见锦上添花，他以武派讲古那种连声带势独特的艺术风格征服了众多听众。民国三十五年(1946 年)吴旺在厦门几个书场曾轮番讲演近百场，场场爆满。

打破铁上杭　　竹板歌曲目。刘济镛创作于 1929 年底。全篇共十三个唱段六十五句。

上杭县城位于汀江中游，江水沿着东、南面城墙流往潮、汕入海。江面宽数百米，深不见底，非舟楫难渡；西、北面又是鱼塘一片汪洋。此地易守难攻，故有"铜赣州铁上杭"之称。

本曲目叙土地革命时期，朱军长率领红军于民国十八年(1929)9月19日、20日(农历八月十七日、十八日)攻占上杭城的故事。从朱军长于当年农历八月十七日在上杭县白沙乡召开军事会议决策攻打杭城开始。接着是大军如何从白沙夜行军赶到汀江渡口水西渡，并暗中在靠城的石牌岗集结。再接着便是描叙初更到五更敌我双方的活动，直到天亮攻下杭城。整个过程和细节都写得极为细微。如初更时月不亮，军长下令三更煮饭，严令部队遵守红军纪律，不准拿群众一条线、喝群众一口汤。二更时云遮月，驻杭城敌军由闽西军阀、匪团长卢新铭率民团一团人，勾结土豪劣绅，日夜赌博花天酒地，不等天黑便关了城门，不知红军已兵临城下。三更云敛月华光，朱军长又下三道命令，亲自带队攻城。四更时月色明亮，枪声大发，红军开始总攻。敌军从睡梦中惊醒，分不清东西南北，匪团长卢新铭和随身几个马弁匆忙逃往长汀。五更月横天大光，无法逃走的敌军官兵全部投降，红军打下铁上杭，红旗插上城头，群众鞭炮齐鸣。

此曲目又名《己巳年古历八月十七日红军破城歌》，当时在闽西苏区多处传唱。中华人民共和国成立后上杭刘子仁曾演唱这一曲目，由刘春曙记谱。《中国民间歌谣·福建卷·上杭县分卷》收入这一曲目。王耀华著《客家艺能文化》记载了这一曲目的音乐和开头部分唱段的唱词。

包山春打擂　福州评话书目。陈竹曦1983年创作。一万四千字，可讲一个半小时。

全书叙1982年春天，农村改革的东风吹到闽北山区南风公社起步大队。本来靠国家拨款的耕山队因经营不善，出榜招标。投标的当天，有古月胡、茶妹、靠山伯和包山春等人参加竞争。被社员称做茶山打擂台。几个回合下来，古月胡的存心混、骗露了馅，包山春有胆有识当了赢家。当场还吸收热心又胆怯的茶妹入股当职工，分出一块九亩六的好茶园给靠山伯小打小闹再比赛。

这个故事来自福建省建瓯县茶区的真人真事，当时这个实例曾引出农民能不能承包成片茶园这个问题，并在省、地、县引起了激烈争论。作者陈竹曦闻风赶到现场，采访并住进承包的青年农民家进行实地体验。感受到这个青年农民冲破阻力、锐意改革的精神和突破小农经济束缚，科学种茶和农场式经营的气魄，写成这本评话加以热情肯定。得到《福建通俗文艺》编辑部的鼓励和帮助，作品立即被该刊发表在1983年第三期。

包公案　讲古传统书目。又名《龙图公案》。约三十余万字。

《包公案》是一个由十几个传奇公案联缀组成的长篇说部，从包公少年苦读书史、历乡试、公试，得中第二十三名进士，奉旨榜下即用知县，到凤阳府定远县上任说起。接篆伊始，第一次遇到的案件乃是伽兰殿杀人案，他初试宝刀便见锋芒。在众多假象中，他反复勘察现场，获得蛛丝马迹，又经缜密查访推断，终使真凶伏法。说部接着又在无头案、审尿壶等

一系列富有传奇色彩的公案故事中，按照古代人民的愿望多角度地塑造刻画了包公这个明察秋毫、不畏权贵、刚正不阿、为民请命的清官形象，包公案的故事才得以长期在民间流传。

这个书目作于何时，作者姓名均不详。到民国三十四年(1945年)已成为厦门讲古文派创始人陈金福(即讲古陈)的拿手书目。他善于运用眼神、声调的变化、手势和脸部表情，把包公料事如神、正气凛然的形象维妙维肖地表现出来，充分发挥了文派讲古的独特艺术风格。当年他在厦门磁街路头等两个书场曾轮换讲演一百余场，不仅场内座位场场爆满，连场外都挤满了听众。

《包公案》完整的话本已不复留存，工人讲书员吴福兴尚存有部分残本，其中包括《伽兰殿杀人案》、《审无头案》、《审尿壶》、《铡庞昱》、《狸猫换太子》、《巧审郭槐》等六个经过整理的故事手抄本。

玉真行　南音传统曲目。

叙高文举被温宰相强赘为婿，贪恋新欢，冷落糟糠，高的发妻王玉真千里寻夫的经过。曲目对王玉真翻山涉水，历尽艰险的情景的描绘感人肺腑。歌颂了王玉真的贤淑坚贞，谴责了高文举的忘恩负义。南音中散曲尚有《夫为功名》、《岭路斜崎》等曲。

本曲目系运用唱、白、科、舞综合艺术的手法，表演形式丰富多彩。

白扇记　锦歌传统曲目。属锦歌四大柱之一。

曲目描写某年端午节，林国徐员外之子绍基进城买白扇，见老板之女陈金花美貌无比，而金花看他亦感是潘安再世，二人相悦。隔天林绍基借口换扇又到店内，适金花之父上街，林向金花求亲，并在金花闺房幽会，绍基因兴奋过度，暴死于金花床上。金花怕人知情，将他埋在床下，自己装病在床。陈老板的结拜兄弟陈员外来访，发现陈老板店门紧闭，知其困难，将一婀婢秋香送给陈老板为妾。秋香过门后，与金花感情融洽，金花将自己与绍基的爱情遭遇向她诉说，秋香深表同情。此时，二人均有身孕，恰又同时分娩。金花谎称秋香生了双胞胎。徐员外前来祝贺，发现金花貌美过人，有意娶她为媳，陈老板满口应允。金花得知，痛哭不止，当晚投江自尽。次日陈父发现金花留下遗书，才知金花已投江去世，陈父因思女致病，不久身亡。数年后，金花之子林清秀考中状元，做了三省巡按。当年金花投江时，被洪相爷所救，并认做义女。最后，林清秀在秋香指引下与金花相认，使母子团圆。

此曲目(选段)在二十世纪五十年代由陈亚秋演唱，被中国唱片公司灌成唱片发行国内外。

乌山烈女　讲古书目。厦门曲艺业余作者吴福兴于1983年自编自演。约一万五千字。

全书演叙宋靖康年间，威武州侯官县儒生董昌，不容于后母徐氏。徐氏与谊姐姚花姨谋，必欲拔此眼中钉而后快。姚花姨以董妻申秀美之美貌为饵，唆使其谊弟方六一下手。方

一面佯装至诚接近董昌伉俪，一面买通泉州府大牢中的江洋大盗攀诬董昌为同案主谋。泉州府急行文侯官县捕董昌下狱。方六一复贿赂泉州知府严刑鞫讯。董昌屈打成招问成铁案，秋后奉部文被押赴法场一刀斩决，作了冤死之鬼。申秀美遭此大变恸不欲生，自忖夫主从无不轨行为何至遭此大难？正百思不解之际，姚花姨已来为方六一说亲。在说项中，申对姚方二人顿生种种疑窦，乃佯允亲事约法三椿。花烛之夜申灌醉姚，套出真言。适方六一入洞房，申虚与周旋，趁其不备手刃姚花姨、方六一。携二人首级到董昌墓前哭祭，并自缢于大树之下。世人叹惜，称为乌山烈女。

本书目1983年参加厦门市首届中篇讲古(说书)文艺调演，获创作三等奖，演出三等奖。

甘国宝　　福州评话传统书目。又名《玉持刀》。长篇连台本，众多讲演者所讲演的长度各不相同。

甘国宝是福州乡土历史人物。史载字继赵，一字和庵，清代福州府古田县人。(他的出生地后划归屏南县)早岁移居福州文儒坊，存有故居。甘于雍正十一年(1733年)以武进士出仕，由内侍卫外放广东游击，历迁山东、江苏、浙江、福建，后调升广东总兵，乾隆二十二年(1757年)擢广东提督，乾隆三十四年，移福建提督。六十八岁时病卒。生平擅画虎，颇有声誉。台湾建有甘总兵祠。据传甘一乡人通文墨，因与甘姓有仇隙，乃借甘名字，编造故事写评话《玉持刀》以谤之。因其故事情节动人，为福州十邑民众所津津乐道，甘国宝反成为传奇人物受到后人赞许。

评话本的大意是：甘国宝幼年丧母，由外祖母抚养，故移居福州三保吴厝埕。与舅父廖本的女儿廖雪娇及姨表姐王莲莲同窗共砚。甘、廖情好，因王莲莲的妒忌产生种种纠葛。甘国宝好赌，其父甘明，送他到金凤斋鞋店学艺。甘偷师父王成的钱去赌博，被发觉后羞愧回家，遭父严责。但得到王成的宽容和训导，乃幡然悔悟，毅然别师往台湾从军报国。时王莲莲已嫁富商郑诚，六亲不认。国宝往借盘川，遭辱而回。临行时，廖雪娇私赠玉持刀，以身相许；师父王成也慷慨相助，谆谆勉励。

甘国宝赴台后，投在千总刘琼营下，勇退匪患，救援刘琼于危急，被升为百总。廖雪娇思念情人，适被父卖身为婢，随刘琼夫人赴台，见到国宝。国宝愿以重金求赎。不料刘琼垂涎廖美色，不许廖赎身，且恩将仇报，加害甘国宝。事发，经台湾镇台及福建制台明断，刘琼被开革，甘晋升千总。刘琼逃往北京，拜奸相和珅为义父，伺机报仇。

甘国宝奉命进京，途经江南川门道，见义勇为，救援被豪强谋害的商人，其人实为当朝乾隆皇帝。因甘救驾有功，被乾隆帝带回京城封官。评话在此插入一段关于乾隆皇帝的民间传说。说古田甘氏女嫁于白云秀士，怀孕在身，不意被康熙四皇子夺为王妃，生下弘历。当弘历继位为乾隆皇帝时，生母甘太后告诉他其实是汉人白云秀士之子。命其微服下江南，私访生父。此时，甘国宝入宫，被甘太后认为内侄。命乾隆帝将甘"一日十三升"，从千

总直升为京师九门提督。刘琮闻讯，知报仇无望，呕血身亡。

和珅另一义子白水，办货到福州，投行郑诚所开的宝隆商行里，竟与郑妾邹雪红通奸。二人合谋，诬郑诚为杀人犯，郑被捕入狱，二人回到镇海白水村。郑妻王莲莲身背外祖母灵牌，一路拜香进京，哀求甘国宝勿念旧恶，为其夫昭雪。甘国宝复侦知白水反迹，奏准当朝，计破白水村，擒获白水一对奸夫淫妇。

以上为陈妹官口述连台八本的故事情节。但另有演出本，故事尚有延伸，回目为《审香妃》。说甘国宝奉旨与汉军机大臣刘墉会审香妃刺驾一案。事因奸相和珅奉旨出征新疆，杀番王掳香妃献于乾隆，欲制造内廷动乱，乘机篡位。香妃进宫后，果然为复仇欲刺杀乾隆。甘、刘在会审中洞察隐情，特赦香妃不死，和珅的奸谋终未得逞。而香妃却因不愿服伺乾隆帝，自杀身亡。

这本评话的作者姓氏不详。约成书于民国初年。陈妹官等多名福州评话艺人先后传演，都受到听众欢迎。故事也因此 越编越长，而且久演不衰。陈妹官因此被听众加以“甘国宝妹官”的美号。书中人物王莲莲，成为福州方言俗语中六亲不认的势利女人的代词，甘国宝成为福州十邑家喻户晓的乡土显赫人物，而其本人的史实却鲜为人知。1961 年，陈妹官口述记录了八本连台演出本。1982 年，福州评话艺人陈春风又在福建鹭江音像出版社录制发行了录音卡带。福建省艺术研究所资料室及福州市创作研究所存有 1961 年陈妹官口述本八本，约十六万字。

该书目风行后，二十世纪二十年代，李挺元改编为同名闽剧。

加令记　锦歌传统曲目。是漳州家喻户晓很受广大人民群众喜爱的民间故事。

描写清代漳州府岳口街平民陈杉，为人诚实、忠厚，以卖豆腐为生。养有一只“加令”（八哥鸟）。这只加令不但会说话，还甚通人性，陈杉爱之如命，呵护无所不至。一日，陈杉在家唉声叹气，“加令”问明原因，才知主人无端被范有记欺负。它深感不平，飞到岳口街的石牌坊上，看见五谷行奸商范有记大斗籴入小斗粜出盘剥百姓，更为气愤。是夜飞入范家，啄走不义之财。范家上下因金银失窃相互猜疑，全家到东岳庙立誓，以明心迹。随后，范家父子合谋，以金银为饵，终于将加令捕获送往县衙。龙溪县令洪本县，受范贿赂欲治加令主人之罪。加令大闹公堂。洪本县恼羞成怒，欲将加令摔死。范有记急止之，又与洪设下圈套。洪本县乃命衙役拔掉加令羽毛，逐出衙门。加令忍痛欲回陈杉家，发觉后面有人跟踪，加令怕连累主人，途中钻入蔗园逃走。范有记眼见加令逃脱，一时性起，放火烧蔗园。七社蔗农公愤，联名控告范家父子。洪本县怕激起民愤，逼范有记赔偿蔗农损失。加令回家在陈杉精心调护下，羽毛很快生长复原。为了帮助陈杉成家，八月十五夜，加令假月老之名，点化聪慧贤淑的洪本县之女洪梅枝与陈杉有宿世姻缘，并啄走金钗为信物。洪本县悬榜寻钗招婿，陈杉持钗应招，洪本县食言反以盗钗之名捕陈入狱。加令假托城隍显灵，指责洪本县贪赃枉法，迫害无辜，欲治其罪。洪大惊，指天誓日要改恶从善，并愿将女儿嫁给陈杉。但

“城隍”仍罚洪本县剃头拔须以示惩戒，报了当时拔毛之仇。

该曲目于1981年由盲艺人卢菊口述、市芗剧团记录整理成“得加令”、“加令咬银”、“衙门受难”、“智斗财主”、“县令招亲”、“拔胡须”、“结束篇”等七段，由王素华演唱，计六十分钟。由香港百利唱片公司录制成磁带在国内外发行。

龙凤金耳扒　福州评话传统书目。一全本，整理本扩充至四万八千字，要演四个多小时。

全书叙清嘉庆年间，福州府福清县监生俞世富，将独生女俞桂香嫁与同县杨亮次子杨益明，陪嫁丰厚，其中一支龙凤金耳扒，打制精巧，轰动乡里。邻县莆田有大盗史文龙，闻讯后于洞房之夜混迹在阁楼上伺机行窃。新郎惊觉，上楼察看，史文龙将其刺死后冒充新郎上床。新娘进门之后尚未认清新郎面貌，只见身材服饰一样，竟未发觉，假新郎奸污新娘之后，骗取了龙凤金耳扒等贵重首饰后潜逃。翌早，家人发现新郎尸横楼上，报官究治，诬俞桂香与奸夫杀亲夫。愚蠢的杨亮又贿赂县、府昏官，将俞桂香定为死罪，并冤及俞桂香的表兄陈明亮，当作奸夫打入死囚牢。在按司衙复审时，俞世富父女喊冤，惊动在旁听审的闽县知县王绍兰，察觉案情有疑，当堂为民请命，领人犯回衙复勘。经过王绍兰夫妇细心勘究和微行察访，终于在限期内智擒真凶，为无辜受害男女平冤。但原本在结局时，俞桂香虽蒙挂彩平反，却因贞节已丧，当堂撞死明志。李天春演讲时改为削发为尼。陈竹曦整理本改为王绍兰夫人白云玉预料俞桂香将在还她清白后寻死。故在桂香诀别父母公婆将行死节时，突然装扮成法师出堂，诡称得异人传授，谙熟福州习俗“破秽”之法（就是遇到良家女子被神、鬼、妖魔污秽之后，可以延请道士施行“破秽”法事，便可还女子以清白之身。）劝止俞桂香自殒。这一举动，符合当场所有人众的愿望，也唤起俞桂香内心的求生欲望，于是接受了“破秽”，获得大众的认可。王绍兰并表示将遵循福州另一风俗惯例，为杨门招赘一个儿子，作为儿媳俞桂香的丈夫。

这本评话是《王公十八判》之一判。清末民初艺人水部妹等曾演出，李天春于二十世纪五十年代购得演出本，略加整理后作为高台常演节目。1956年福建人民广播电台曾录音，并参加福州市曲艺会演荣获书目奖。1981年由陈竹曦整理发表于《福建通俗文艺》。

长泰十八命　福州评话传统书目。又名《闹灯会》、《斩浦霖》、《伍老周良显》等。公案书，连台本（三本），约十万字，可演九小时。

全书演叙闽南长泰县，在清乾隆朝发生两姓械斗打死十八条人命案。苦主历县、府直到省城福州控告。但凶主恃财雇名拳师沿途截杀，并携巨资贿赂各官府，致冤状无人受理。在省城唯有福州知府祝光明和福建巡抚浦霖不肯收贿。浦霖即福州评话《百蝶香柴扇》中之难生，因寒微时受赃官冤屈，未婚妻林英姐拼死为他申雪。因此出仕之后，立誓公正廉明，为民除害。凶主愿送十万两雪花银，只求在苦主投告时，以巡抚不理刑政为由，饬司（按司）办理。但无人敢替凶主递送这份礼。后凶主探知浦霖素性喜兰花，便打通夫人关节，在

庆祝其公子过三旦时，送进十盆兰花，待浦霖赏花时，故意失手打破花盆，浦霖惊见内藏金条，怒斥左右。夫人花言巧语，说既成事实，无人知晓，传扬出去，须防仇家借题生事。只批"饬司办理"，何碍之有？况且夫人之父正因擅自开仓赈饥，被关押追究，有此十万纹银，可以解救老岳父性命。浦霖从此大错铸成。苦主在省城因无人受理状词，便沿街揭帖，引起福州市民公愤。借元宵灯会，做灯谜暗喻五道（道台）官不正，三司（布、按、学三司）只要钱，两台（制台、抚台）暗漠漠，只有烛（祝）光明。帮助苦主潜越封锁，进京御控。乾隆帝派孔大鹏为钦差清查，浦霖愧悔自杀，案情大白。乾隆帝见吏治如此腐败，民愤如此强烈，下旨严办，从有关县官杀到总督，只是漏了贪赃枉法的首犯军机大臣和珅。

这本评话取材于清代的真实案例编演。原作者不详。当产生于清末民初，经历代名艺人在传演中不断修改、丰富。1954年，福州市评话协会组织唐金淦、王书海等整理压缩改编的《长泰十八命》一全本，讲演三小时。参加福州市曲艺会演。稍后，省盐务局业余作者赵日政也改编在福建人民广播电台播出。八十年代中，福州郊区曲艺团胡天飞改编其中斩浦霖一段为《兰花贡》。

评话本《长泰十八命》自二十世纪三十年代开始，有闽剧改编多种版本上演。

长工歌　锦歌传统曲目。属锦歌八小节之一。全曲用三百三十六字按季节农事唱出长工的繁重劳作和悲惨生活。如：

正月算来人迎尪，是我家贫太困难，
背乡离家做长工，天光做到日落山。
二月算来春草青，田洋一片田水白，
东家吩咐紧犁耙，整日拖磨像牛马。
……
四月算来日头长，五更透早就起床，
三顿咸菜蕃薯汤，脚手无力面青黄。
……
十二月算来是年边，东家叫阮算工钱，
七除八扣拢了去，厝内无钱怎过年！

由于作品的语言通俗生动，较深刻地反映了长工受压迫受剥削的真实生活，演唱后很受欢迎。

该曲目于1956年由陈亚秋演唱，中国唱片公司录制成唱片，发行国内外。

长生恨　福州评话书目。杨醒吾作于1980年。约二万字，讲演二个小时。

《长生恨》演叙二十世纪三十年代，闽西北山区雾阁乡老农阮宝和独生女巧珠与阿嘉相爱。但她自幼已许于邻乡马祥增，因而违犯族规，阿嘉被迫逃匿。乡长之子马天赐又仗势谋婚，阮宝和无奈，催促祥增即日迎娶。巧珠拒婚不成，被迫送到马祥增家，阿嘉闻讯闯

入马家，责巧珠变心后愤然离去。巧珠想灌醉祥增后私奔，却被祥增察觉。巧妹无奈坦言，求予成全。祥增一面慨诺，一面露出女扮男装本相，也求巧珠成全。原来祥增的父母连生三女，都被族中豪强折磨至死，因此，祥增一出世便被伪装成男子，撑持门户，不敢泄露隐情。从此，二人明为夫妻，暗为姐妹，巧珠也得以与阿嘉团圆。但马天赐心犹不甘，以抓壮丁相威协，迫使马祥增作他替身削发为僧，为他祈福。又复纵火烧她的茅屋，致其家破人亡。巧珠、阿嘉被迫逃走，投奔抗日游击队。

祥增出家，法号长生和尚，十年埋恨，血泪空门。解放后，巧珠、阿嘉回来，长生和尚在公审大会上控诉恶霸马天赐罪行，现出本相，还俗与巧珠姐妹团圆。

作者杨醒吾，曾为福州评话名演员叶神童、苏宝福、郑小秋等搜集武侠小说，编故事提纲及主要唱段，让演员"扮底"演出。1980年，他加入新成立的鼓楼区曲艺队，根据新闻报道为演员陈春风、王东曦编写了福州评话《长生恨》，又名《女和尚》。由陈春风参加福州市第十届曲艺会演，获创作、演员奖。同年，又由王东曦在福建省曲艺优秀节目调演会上演出《洞房》一段，获得好评。福建人民广播电台、福州人民广播电台曾先后录音播放。

末朝歌　　绍鹊荀传统曲目。又名《末朝纲》。

《末朝歌》由三个部分组成。开头简述清王朝以前各个朝代的历史及其兴衰演变。第二部分着重叙述明末清初"李氏闯王打天下"，而后"顺治皇帝坐龙廷"的始终。然后逐一介绍清代各个皇帝的故事，直到"宣统该败二年半"。其间，穿插了福宁府一带重大的历史事件，包括农民起义和天灾人祸。最后一部分，着重叙述"中华民国管天下"的黑暗内幕，揭露当时"做官都是吃百姓，世上百物都讲税"等腐败局面。作者预言中华民国也是"当今末朝"，预期将有"真龙"治天下，"初年细侪侅�见"(年幼的孩子能够亲眼看到)。结束语为这个曲目点题。

此曲目为钟学吉晚年的代表作之一，于民国八年(1919年)写成初稿，篇幅不足百行。民国十年(1921年)，作者重新构思从头写起，增补到640行。是畲族绍鹊荀长篇曲目中的一个重要的保留曲目。

目连救母　　善书传统书目。故事出自《佛说盂兰盆经》及《佛说报恩奉公瓦经》。

叙目连一家信佛，乃父虔诚礼拜，乐善好施，终成正果驾鹤升天。其母却听恶弟刘贾唆使，破戒开荤，以致死后被黑白无常押去十八层地狱受罪。目连尽孝，用佛杖打开地狱城门，战胜十八层地狱恶鬼，超度其母。其母悔悟，一心向佛，亦成正果。

讲善书是非营利性的讲古(即说书)，属民间劝善活动的一种形式。每年从农历四月初至八月中秋由街坊(乡镇)的善人自愿集资举办。所宣讲的书目均为因果报应劝人向善的内容，《目连救母》即其中之一。

母舅祭筵　　祝由曲传统曲目。为已婚妇女丧事的特殊曲目。

畲家有句谚语："父死扛去埋，母死等舅来。"其意思是：若父亲去世，即可发丧；若母亲

去世，必须先向外婆家报丧，待舅表亲们来检验是属于正常死亡才可发丧，否则，死者娘家就会认为是被逼死、害死的，要动干戈讨伐，或上告官府治罪。这反映了畲族重视保护已婚妇女的习俗(制度)。舅家来人后，验视死者为正常死亡后，还要专门协筵致祭。举行此仪式时，由巫师演唱此曲。

该曲亦为七字句体，内容主要表述在祭者的虔诚，死者子孙的孝顺，并祈求"保护子孙大吉大昌"一类的文词。

示　众　福州评话书目。翁爱力创作于1979年。约一万二千字，讲演一个多小时。

全书叙第二次国内革命战争时期，共产党闽西地下交通员赵大伯，被捕关在地主庄园"安民院"的土牢中。反动团总邱善财决定第二天早上召集乡民"训话"并将赵当场破腹"示众"。情况万分危急。但附近游击队无力攻堡，只有安民院的小马夫和丫环玉梅自发地设法营救。第二天邱善财胁迫村民到村头，看他打开装着赵大伯的大麻包，准备行刑示众时，发现麻包里装的竟是邱自己的父亲。而赵大伯已被送进深山找到了游击队。邱善财气急败坏，而革命群众无不拍手称快。

1979年在福州市文联组织作者到闽西老革命根据地深入生活时创作的。由福州市曲艺团陈如燕、刘民辉以对口评话形式，参加福州市第十届曲艺会演，获创作二等奖和演员奖。1981年，作者带着稿本参加中国曲协在扬州举办的中长篇书创作学习班，进行了修改提高，发表于《曲艺》1982年第九期。1984年，福建少年儿童出版社改编成连环画出版。

刘知远与李三娘　南音传统曲目。出自南戏《刘知远白兔记》(或作《刘知远》、《白兔记》)，元代无名氏所作。

故事叙刘知远妻子李三娘自刘别家投军后，屡遭刘嫂欺凌，意在迫其改嫁，李不从。后被剥去绣剪断青丝，日夜汲水推磨，李不改其志，并在磨房产下一子咬断脐带，将子取名"咬脐"。因防被兄嫂所害，央人将子送交刘知远抚养。十六年后，咬脐打猎追白兔母子才得相会。咬脐至此始悉真情，迫父回家与李相会于磨房。南音里散曲有《恨薄情》、《因赶白兔》等九首；"指"有《照见》全套，包括《照见我》、《自刘郎》、《自爹妈》、《自我子》、《你去多多》等。内容多为井边会，其余为"迫父归家"和《三娘自叹》。

台湾阿婆看女排　锦歌曲目。主要创作人员是：词作者郑惠聪(执笔)、吴长芳；音乐设计吴长芳、沈丽水、石扬泉。

曲目叙洛杉机奥运会期间，一位年已花甲的台湾阿婆在看球赛时，被中国女排在球场上的雄姿所吸引，她的情绪随着中国女排的胜负而起伏，时而乐、时而喜、时而怨、时而焦急、时而振臂欢呼、时而顿足叹息，几乎到了神魂颠倒的地步。作品以细腻的心理描写，生动的闽南方言紧紧抓住听众的心，使听众体味到海峡两岸人民的骨肉亲情。曲目又从阿婆关心女排姑娘的三餐伙食引出阿婆祖居地漳州的各种风味小吃。这一节唱段用锦歌〔杂嘴调〕演唱，使全曲增添了不少生活情趣。

该曲由王素华演唱。她的感情真挚，歌喉甜润，使曲目大为增色。演出时常能引起听众共鸣，〔杂嘴调〕唱风味小吃一节因其曲调风趣活泼，不少听众竞相学唱。

该曲目于1985年参加福建省音乐舞蹈节演出获一等奖。《福建日报》发表评论员文章，指出该曲目在锦歌的创作和表演两方面都有突破。福建省电视台和《海峡之声》广播电台均到演出场所录像和录音。《海峡之声》广播电台特授予该曲目“文艺三等奖”，并将录音即时向台澎金马播放。

安童买菜　大广弦说唱传统曲目。一百二十二行。系《梁山伯祝英台》中之一段。

描写祝母要设宴款待梁山伯，如何命安童挑草笼去市场买菜，安童在大厅遇见仁心，仁心如何托他买胭脂花粉。来到市场后，安童如何乖巧精明地挑肥拣瘦讲价钱，在干果店里伙计又如何热情待客拉生意。最后，安童记起仁心的嘱托又如何急急挑着草笼赶回家。全曲无其他故事情节。但对安童买菜的描摹颇为生动，生活气息浓厚，语言也很通俗。曾流传闽南、台湾等地。

曲本经吴福兴于1984年据吴兹院的演唱本作整理后刊在《厦门歌仔唱》(第七辑)。

戏状元　畲舳祈传统书目。又名《雷海青》。流传于霞浦、福鼎等县畲村。

雷海青生活于唐玄宗时代，自幼聪颖，能歌善舞，精通各种乐器，尤精龙凤笛。其悠扬感人的笛声征服了徐员外家的三小姐。三小姐不顾父母阻挠，与雷海青成亲，到雷家后，一切随畲俗。

徐员外六十大寿，长、次二女婿皆送厚礼，雷海青夫妻巧做一张特大的“仙人寿饼”引起轰动。其长、次二襟兄不悦，合谋诬陷雷海青“偷杯”。雷海青愤恨离乡，进了一个戏班，促进了戏班艺术的提高，为唐明皇所赏识，被召进帝都演出。雷海青又把自己的身世编成一出戏，演得十分精彩感人，唐明皇即封雷海青为“戏状元”。雷海青除暴安良的好戏，君民皆称赞。雷海青跪奏皇上，请求处置如戏中的贪官污吏。唐明皇赐他龙头宝剑一柄，准他“以演戏名，巡行天下，遇有贪官和欺压善良者，可先斩后奏”。雷海青的两位襟兄民愤极大，受害者纷纷向雷海青告状，雷海青即为民除害。

这一书目主要特色在于着重反映雷海青与畲村的关系，有异于其他着重写他与宫廷关系的作品。

竹蜂战　福州评话书目。由福州评话艺人陈长枝与女评话员陈小玉(笔名陈双)根据同名故事改编。约一千二百字，可讲十分钟。

写的是越南南方乌明林区游击队队长越勇，配合老华侨保兴叔，巧用竹蜂，战胜美伪军。

1964年，在光荣剧场举办的“援越抗美评话专场”上演出，陈长枝的精彩演讲，赢得强烈剧场效果。1965年8月，该话本由福建人民出版社在出版“援越抗美演唱材料”时，出版单行版。

刑　罚　南音传统曲目。本曲目故事来自梨园戏《陈三五娘》中的一折。

陈三、五娘因反抗封建婚姻，争取幸福生活，受到家庭极大的阻力而相偕出奔。中途被官兵截获，上公堂严审。角色有陈三（小生）、五娘（大旦）、益春（小旦）、审官（净）四人。南音演唱者以曲艺表演形式，一人出戏入戏，包揽全场、独自演唱。陈三临事不惧，为五娘承担全部责任，歌腔坚定、亲切。五娘暗示益春要坚韧忍受，要按先前嘱咐，切勿泄露关键情节，以保护陈三，歌腔柔和。益春面对凶恶审官，心慌意乱，但也慧黠地尽力为陈三、五娘掩饰推脱，歌腔清亮委婉。审官严厉威风，强制陈三等三人要从实招认，歌腔粗犷，时而低沉。

本曲目于1981年参加泉州国际南音大会唱，引起轰动。

百蝶香柴扇　福州评话传统书目。一全本，约三万字，讲三个多小时。

民家女林英，自幼与浦霖订亲。浦霖丧父后家道中落，栖身古寺，为寺僧抄经并苦读诗书。一日，逢庙会迎神，士女空巷出游，林英被当地总镇吴锋侯窥见，吴惊其美艳，厚礼谋娶。女父林邦，小人势利，在吴锋侯威胁利诱下有许婚意，但遭英严拒。吴锋侯迁怒浦霖，遂命心腹夜刺浦霖，不料误杀小僧。吴将错就错，诬浦霖为凶手，下死囚牢。林邦诡称浦霖迎娶，骗使林英出嫁，洞房中灭火成婚。翌晨，林英惊疑夫婿状貌、身姿、家财，不像穷儒生，但又无从辨证。直至产子弥月，林英乃灌醉吴锋侯，问明了真相。连夜到三江总督衙门鸣冤告控。总督雅德与吴锋侯结契兄弟，欲加偏袒，劝林英收回诉讼。林英求见浦霖一面，雅德无奈从之。从死牢中召之来见，英姐乃向未婚夫揭露一切奸谋，要他为己报仇雪恨，得到浦霖立誓许愿后当地自戕，以死控诉恶人。雅德夫人与林英亦曾结义，此时仗义为弱者要求公道，雅德迫于形势，秉公判断，吴锋侯及凶手伏法，浦霖当庭开释。后来得中进士，累官福建巡抚，祀奉林英为元配夫人，以此人物为线索，又产生了另一本福州评话《兰花贡》。

这本评话作者不详，是福州评话名师徐天生的拿手书目，风行于民国初年至二十世纪三十年代。其中"妆台前·英姐惊变"、"公堂告"及诉牌"飞钹"，尤其脍炙人口。徐天生在表演中出了两个绝活。一是在"妆台前"中，表现英姐洞房之翌晨，揽镜晨妆，忽见身后帐门掀动，心知新郎就要拉开帐门露出脸相，她凝神等待，细看如意美郎君，但见到吴锋侯一脸胡须，凶残粗鲁，顿时失望、生疑、惊惧、紧张思考，断定婚姻有变。演员以铙钹当镜子，通过脸部表情和持钹姿势的变化，表现英姐急剧的感情变化，活灵活现，使听众屏神静息，如身临其境。二是在"公堂诉"的诉牌声情并茂，加上多变的铙钹点，激动处铙钹离手，钹帕飞扬，十分传神，被誉为"飞钹仙师"。曾有一个东家，在一天的早、午、晚连续聘请他重复讲演三次。又一次他与同是"八部堂"一流福州评话艺人之绣和尚等"摆台"时，又是连讲三次《香柴扇》，因此听众中又有"一日三香柴"之美谈。

这本评话经徐天生传徒唐金溢（艺名小天生），二十世纪六十年代，再传至徒孙周民泉等，但未录音。

考　验　福州评话书目。闽侯县文化局黄宗沂1982年创作，一万字，讲演一小时。

搬运工人三弟伯早年丧偶，挣扎拉扯三个儿子长大，娶妻成家。而今他退休回家，要跟谁过却成了问题。于是，他佯称退休金连同代工友领的工资都丢失了，来逐个考验他的儿子和媳妇。老大、老二夫妇虽然表现恭顺，但对赔钱却都噤若寒蝉。最后第三媳妇毫无犹疑地表示愿替老人分忧，赢得了老人的欢心。

闽侯县曲艺队王秋怡（女）首演。1983 年参加福州市第十一届曲艺会演，获创作一等奖和演员奖。作品发表于《福建通俗文艺》1983 年第一期，获全省第二届农村现代题材优秀作品二等奖。福建人民广播电台及福州人民广播电台录音播出，福建电视台及福建省艺术研究所均存有录像。

老渔翁歼敌记　　福州评话书目。短篇书，约五千字，可演半小时。

二十世纪五十年代，闽东沿海老渔民朗朗翻身做主人，父女出海捕鱼，在海上被台湾派遣的特务劫持。父女协力斗智斗勇，终于制服了特务。

1958 年，福安专区代表队集体创作，参加福建省第一届曲艺会演。被选拔并由福州市评话工作者协会王书海、陈长枝等整理演出。随后又由陈长枝带往北京参加全国第一届曲艺会演演出，受到好评（本届会演不设奖），作品被收入会演作品集。省、市广播电台录音保存。后来陈长枝又传授给徒弟陈如燕。

当代七品官　　南词曲目。由吴国豪 1981 年创作，沈丽水编曲，单人说唱。

叙县委书记老田某日收到一封无名信，信封中仅有一张当晚某影院的电影票，一问，才知放映的是戏曲片《七品芝麻官》。老田心中纳闷：这是谁寄的？为什么要请我看这部片子？其中必有原因。当晚他去看了电影，唐知县廉洁奉公，不畏权势的品德使他深深为之感动。回家来辗转难眠，披衣奋笔写下“当官不与民作主，不如回家卖红薯”这两句话以自励自勉。直到深夜来了电话才知道明早地区领导宋大年要来与他谈话。他才猛省，县里最近在兴建居民新村时正遇到宋大年岳父不愿迁坟还地的难题，宋明日必为此事而来。他顿悟今天送影票者显然是个有心人，连想自己这段在对待迁坟问题的态度暧昧，不敢坚持原则……对着方才写下的两行字，他情不自禁提笔续下两句：“不为人民谋福利，还算什么党干部”。第二天他对前来为其岳父说情的宋大年恳切地陈说利害，据理力争，终于说服了宋大年。于是，在新村正式动工破土的当天，田书记又收到与上次一样的来信，这次寄来的电影票看的却是故事片《同志，感谢您》。

该曲目的构思巧妙，富有生活气息。表演者赵秀兰 1982 年 3 月曾携此曲目去苏州参加全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出，获创作三等奖。

伍子胥过昭关　　南音传统曲目。根据史实成戏的伍子胥故事，著名的有元李寿卿创作的杂剧《说鱄诸伍员吹箫》（或作《伍员吹箫》）。南音《伍子胥过昭关》即从杂剧演变而成，但只是截取杂剧中最为紧张的“出樊城、过昭关”这段情节。

叙春秋时楚国人伍子胥全家遭害，伍子胥一人逃出樊城、过昭关，途中得浣沙女及渔

父间丘亮的帮助到达吴国。十八年后伍子胥终于借吴兵伐楚报仇。这段是全剧中最为紧张的情节，在南音中见于散曲《我心因乜》。

西汉演义　福州评话、讲鉴传统书目。长篇连台本，长度随表演者不同而异。谢金森在书场可连讲一个月。

讲鉴前辈艺人讲《西汉演义》，完全按照说部照本宣科。后辈讲鉴艺人多改讲福州评话，如陈云、郭德泉、王修鸿，都对说部作了丰富扩充。二十世纪四十年代，福州评话名艺人谢金森开讲《西汉演义》时，作了精工细琢。其中尤以《萧何月下追韩信》等书目，说表唱做俱佳，名重一时，成为福州评话化的《三国演义》。与其他评书评话相对比较，他主要特点为加上吟诵曲，夹说夹吟，声情并茂。唐彰文也说红了《西汉演义》。从刘邦斩蛇起义说起，与项羽共立义帝……直至项羽乌江自刎，刘邦即位止。其中关键曲目如《鸿门宴》，《火烧栈道》，《项羽杀义帝》，《韩信登坛拜帅》，《明修栈道》，《暗渡陈仓》，《十面埋伏》，《霸王别姬》等都说得脍炙人口，因而与谢金森并称"西汉高手"。但他也是只说表、不吟诵，体裁与北方评书、评话相似。在讲说时，他还吸收电影一些表现手法，加大书中人物表演幅度，对故事环境加强描述渲染。

朱买臣　南音传统曲目。故事初见于南戏《朱买臣休妻记》，后有《朱太守风雪渔樵记》等多种本子。南音这个曲目的形成，与上述这些本子显然有关系，究出于哪一种版本，尚难考定。据《宋元戏文辑佚》记载，南戏这个剧目有佚曲四支，其中的三支：《劝你莫切啼》、《我只心内》、《听闲人》，却出现在南音曲目中。

叙古有朱买臣者，家贫卖薪自给，不改素志立志苦读。里人张公怜之，常济助勉其上进。朱妻窦氏不安贫困，又听妗婆挑唆，逼朱买臣写下休书离家他适。朱愤而更加勤勉攻读，终于官至会稽太守。荣归之日，窦氏正在扫街。窦氏悔恨不已求张公为之说情，买臣以泼水难收应之，命载窦归使独居别室。窦氏无地自容自缢而死。

孙华与杨玉贞　南音传统曲目。故事出自《杀狗劝夫》及南戏《东狗记》。

叙有孙华者，与市井无赖胡子传、柳龙卿交往甚笃，其弟孙荣屡屡规劝，孙华不纳反信胡、柳谗言将孙荣逐出家门。孙华妻杨玉贞素贤惠，为促其夫警醒，乃杀狗蒙衣弃置门外，孙华以为人尸恐遭牵连，央胡、柳二人帮助埋尸。二人以为有机可趁出首告官。孙荣闻讯自承杀人舍命救兄。经杨玉贞诉说原委，官府怒责胡、柳二人，褒奖杨氏、孙荣，孙华始悔前非，兄弟和好如初。

《杀狗劝夫》原系元杂剧，已失传，现今流传的是明代改本。南音《在只破窑》一曲是孙荣被逐栖身破窑时所唱，其内容与明代毛氏汲古阁刻本《杀狗记》更为接近。

迎龙小唱　南音曲目。由林松年作词，纪经亩配曲，卓素清演唱。曲目共二十八行。

1956年厦门海堤建成，一列从北京南下的火车第二次开进厦门岛内。这天，火车还未到站，厦门人民便扶老携幼捧着鲜花，带上柑桔早早地来到车站。他们等呀盼呀，火车终于开来了。人群欢腾了，车子一停稳，他们便拥上前深情地抚摸着这条长龙，对铁道兵唱出了

祖国日新月异的变化，唱出了对未来更加幸福生活的向往，也唱出了他们对铁道兵官兵辛劳的感激之情。

卓素清1957年曾参加全国第三届民间音乐舞蹈会演，荣获优秀节目奖。随后由香港凤凰电影制片厂拍摄发行。曲本刊发于厦门《建国曲艺选》中。

沁园春·雪　南音曲目。

毛泽东主席诗词《沁园春·雪》1956年由厦门南音工作者纪经亩任作曲，杨炳维任艺术指导，卓素清演唱。

纪经亩在此曲的创作中，突破了南音多悱恻缠绵的传统，一反词变曲不变的作曲法，着力保留滚门，按词意谱曲，加用前奏、间奏、尾奏，还在音乐结构中采用高低旋律的对比和调式的转换，使得既发挥南音独特的艺术风格，又能较准确地展现诗词意境和诗人的伟大胸襟和气魄。

1957年卓素清以此曲参加全国第二届民间音乐舞蹈会演演出，获得优秀节目奖。之后又被选送进怀仁堂向中央领导作汇报演出，演唱时台下曾爆发阵阵长久掌声。著名舞蹈家吴晓邦曾用这个曲目的优美旋律编演了独舞。事后部队文工团还专门派人到厦门金风南乐团向纪经亩学习该曲目的创作经验。

庆新春　答嘴鼓曲目。林鹏翔于1979年创作。

作品通过一家人两地庆新春佳节的描述，巧妙地把闽台两岸本是一家人，海峡两岸人民盼团圆的心愿在诙谐、滑稽的笑声中，深刻地表现出来。

作者充分运用答嘴鼓幽默、风趣的艺术特点，结合厦门说书和闽南戏曲插科打诨的手法，在对口押韵的语言运用和节奏上，把握较好，转韵灵活，既通俗易懂，又朗朗上口。该作品的思想性和艺术性都达到了一定的高度和统一，是林鹏翔答嘴鼓节目创作的代表作。曲目常由著名的答嘴鼓表演家杨敏谋、尤国栋演出，效果颇佳，深受观众的欢迎，是答嘴鼓的保留节目。

曲本曾刊载于《厦门曲艺选》。录音、录像曾先后在中央人民广播电台、福建人民广播电台、海峡之声广播电台、厦门人民广播电台及中央电视台和台湾电视台上播映。并由上海唱片公司出版发行唱片。

狄仁杰　福州评话传统书目。长解书。一万三千字，讲演一个多小时。

叙唐高宗死，武则天临朝，下诏求贤，有司举荐知县狄仁杰。武后令其晋京述职。狄仁杰为太宗朝御史，曾揭发武则天与太子有私，致武氏几遭死命。狄此番奉诏，料定武必记恨报复，自知必死。赴京途中，遇一寻死老者，问知系被武后私宠欺凌，毅然要代为申奏，代他伸冤。

狄仁杰到京陛见，黄门官是武三思的小舅子，公然勒索门包，狄怒，相持不下。武三思出来弹压，与狄仇人见面，却斥退黄门，想由武氏亲自收拾狄。果然，狄上殿后，武后追忆往

事，正待发作，不料狄仁杰又当着群臣，历数黄门官、武三思乃至宫中私宠张昌宗等人罪过，诤言弹劾。武后难堪之余却又觉察狄仁杰之忠直耿介，衷心折服。乃令狄审理老者冤案。狄严明执法，惩处张昌宗、武三思和黄门官。武后欣然依议，并诏狄官复原职。

本书为福州评话老艺人郭天元师承书目。取材于《隋唐演义》故事。于颂扬狄仁杰的同时，也刻画了武则天知人善任的一面和宽阔的胸襟，在传统君臣书中别具一格。且故事情节突凸，语言生动，时插笑料，屡演不衰。后又传授给陈如燕、刘民辉。

两兄妹　　绍鹊苟传统曲目。又名《火烧天》。可演唱三个小时，作者及成书年代无从稽考。

该曲目乃原始社会“血缘婚姻”的具体反映：故事叙元仙、元英兄妹为牧童，敬重石头神。石头神爱其真诚，怜其无辜，向他俩言明人间将遭大火毁灭的天机，并教以避难保命的方法。当他俩见到天降棉花雨，即知火患将起，就依照石头神的吩咐，躲进巨石突然张开的大嘴里，巨石又合拢了嘴巴。兄妹俩暂时与外界隔绝。就在这时，棉花雨停了，却撒下了瓢泼的桐油雨。棉花浸桐油，燃起了冲天大火，燃烧了七天七夜，人间变成一片焦土。火灭了，巨石又张开了大嘴巴，元仙和元英跑出来看时，大地一片凄凉，没得吃，无处住，见不到人影。石头神让他俩栖身石洞中。洞中有宝器；宝器光芒射向大地，于是百草吐青，五谷结穗，两人可以继续生活着。可是没有别的男女可与仅存的兄妹婚配，人类就要灭绝了。石头神要他俩成亲，以繁衍后代。兄妹不肯，石头神想了一个办法，对他俩说：“把一副石磨子搬到山顶，沿着山下滚动，如果石磨的上下相合，兄妹即可成亲。”他俩依了石头神去滚动石磨子，结果石磨相合，他俩也就成亲了。头胎生了五十个孩子，二胎又生了一百个，男女相当。他们又为人类繁衍了后代。人渐多，天下分成九州和盘、蓝、雷、钟各姓，重新出现繁荣昌盛的世界。

鯱觚祈有同样内容的故事。

灵芝草　　伬唱传统曲目。属伬唱早期之儒林伬曲目。

叙说马容为报邝家救难之恩，指腹为婚。马杏杏与邝桂官稍长，两小无猜，耳鬓厮磨，游园得灵芝草各存其半。后因匪乱，邝家逃难，将家产宅院托付马容照看。马容负托，焚邝宅卷财避居他处。逃难途中，桂官父母双亡，孤身行乞中得知马家踪迹，前往投亲险遭杀害，幸旧仆安安救助脱险。马容将杏杏别配许万仙，后许遭劫又将杏杏改配洪剑。因洪盗案案发，株连马容家产没官，杏杏被卖入勾栏。杏杏虽沦落风尘，仍怀念桂官，洁身自好。许趁杏杏之危，买通鸨母，以酒糕迷醉奸污杏杏。桂官脱险赴京考试高中，为官后微服私访，与杏杏楼台相会，互诉衷曲。杏杏以死明志，马容终被处斩。

此曲目中“食酒糕”、“楼台会”两段逗腔长牌曲最为脍炙人口。该曲目全用逗腔曲牌。1957 年，郑长谋据林桢藩口述的闽剧传统幕表戏和伬唱“食酒糕”、“楼台会”两段唱词整理改编为闽剧剧目，由福州复兴闽剧团演出，两年演出三百多场。1979 年，林光耀又参考

闽剧整理本改为伬唱曲目。陈润春配曲演唱时，增用“江湖”及“飏歌”曲牌。

吕蒙正　　南音传统曲目。吕蒙正与刘千金的故事早见于无名氏所作的宋元南戏《吕蒙正破窑记》；或王实甫（一说关汉卿作）所作的元杂剧《吕蒙正风雪破窑记》；明代又有王镃改编的传奇本《彩楼记》等。

故事叙富家女刘千金在彩楼上抛球择婚，彩球被穷秀才吕蒙正所接。刘父嫌贫拒婚，刘千金与父争执被赶出门，乃与吕蒙正同往破窑共尝甘苦，后吕状元及第父女翁婿始告团圆。南音《吕蒙正》的女主人翁从南戏本叫刘千金而非刘月娥。曲中“彩楼抛球”、“跋涉投窑”、“周济银米”、“春闱赴试”、“千金自叹、“差役报喜”、“状元游街”等情节也都与南戏本接近，没有《彩楼记》中的“投店成亲”、“店中被盗”、“求斋”、“虎撞窑门”、“神坛伏虎”等情节，也缺南戏、杂剧本中的“暂投旅舍”、“店起奸心”、“旅邸被盗”、“神明显圣”、“虎近窑门”等部分情节。可知南音《吕蒙正》当是在南戏的基础上吸收元杂剧发展而成，内容更见紧凑精炼。其中“幸遇良才”、“无处栖止”等南音散曲在闽南更是不胫而走。

何文秀　　南音传统曲目。原自明代心一山人所作传奇剧本《何文秀玉钗记》。

叙穷书生何文秀与富家女王琼珍出奔海宁，何被土豪张同陷害入狱，琼珍剪发毁容以明心志，经历了种种磨难之后终得与何文秀团聚。南音关于这个故事的曲目不多，连目前所能搜集到的《痛忆儿夫》、《逢着清明》两阕也未能提供更多情节，但它系出于传奇本中的《哭灵》、《算命》两折则是可以肯定的。

苏百万讨亲　　飏歌传统曲目。又名《杜睹好回家》。作者不详。

写财主苏简，一方巨富，人称“苏百万”。因发妻亡过，中馈乏人，欲续弦，故托桂厝为媒，为之物色。适有杜睹好出外行洋，因翻风失水，为官座所救，流落台湾，音讯俱无。杜家遗下老母，爱妻，生活无着。杜母要媳妇改嫁，以其礼金维持生计，杜妻不允，杜母百般哀求，无奈应承。桂厝获悉此情，上门撮合。吉期之日，杜妻仍穿素裙素衣，并暗带小刀过门，欲自戕明志。叵料小刀落地，苏百万起疑，盘查曲折，赞其贞烈，承诺赡养杜母。杜妻与苏约三桩事：赡养婆婆，婆死戴孝，夫若生还，归家团聚。苏为成亲计，慨然应诺。此时，杜睹好突然回家，得知花轿出门不久，遂赶到苏家。因有约在先，苏百万让其夫妻团圆。

飏歌伬与闽剧均有此曲（剧）目。二十世纪三十年代，“如赓飏”、“小潮音”飏歌社等曾演过此曲目。上海高亭、百代唱片公司曾灌制唱片，分别由万里红、娇玉与郑英励、张铁侯演唱。

苏　英　　南音传统曲目。故事情节与明代无名氏所作传奇剧本《鹦鹉记》（或称《鹦哥记》）基本相似。

叙周代梅妃因妒诬陷幽王爱妃苏英，幽王不察赐苏英死。丞相潘葛以己妻相代。苏英在逃难途中产子，母子旋又散失。三十年后母子邂逅相认，潘葛知道后即奏明幽王，苏英母子得以召回宫中。后此子即位即周平王。南音《苏英》中“一路安然”、“奏明君”等都是脍炙

人口的名曲。

妙常怨　锦歌传统曲目。属锦歌八小折之一。

其内容描写妙常与潘安的恋爱故事。由于潘的姑母强迫潘安去临安赴考，将一对恩爱恋人拆散。该曲目以妙常为第一人称，唱出了对他们俩人相聚时幸福美好时光的回忆，寄托了对潘安的思念。

该曲目于1978年由王素华演唱，由香港东方唱片公司录音，制成盒带在国内外发行。

红裙记　伬唱传统曲目。原平讲伬曲目。系据福州地方故事编写。

叙清末，福州三保王成龙嗜赌，岳母寿诞之日，竟将娘家送来让其妻回家祝寿穿的红裙作赌资输掉。其妻愤而痛骂王。王负气投江，被来榕经商的西安富商所救，带回西安招为女婿。十三年后，王贩货回榕，遇其子达官卖饼，知柳氏母子生计艰难，亦感羞愧。趁到家“作客”时，暗中留下房产田园契据及银两。柳氏见王疑系其夫，又怕错认遭人耻笑，迟疑不敢启齿。王在上船时，才将真情告诉其子。达官苦苦挽留，王留恋西安的财富，而执意要行。待柳氏闻讯赶到江边，王已乘船离去。此曲目在福州长期脍炙人口，因之而流行“八月十五月圆圆，达官弟卖饼卖番钱(银元)，王成龙避气十三年”的民谣。

红　岩　讲古创作书目。长篇，移植后约四十万字。1964年，厦门工人业余故事队说书员吴福兴、纪绵绵、陈松花等十二位同志结合各自单位的读报活动，将小说《红岩》移植为闽南话话本，分别向群众演讲许云峰、江姐、成岗、齐晓轩、双枪老太婆等共产党员的英雄故事，受到听众的普遍欢迎，讲演这个书目的活动还从厦门流传到同安。演讲的话本已在“文化大革命”中散失。

红玫瑰　福州评话传统书目。民国初赖德森编演。约二万六千字，可演三个小时。

叙民国四年(1915)，广东潮州讨袁民军司令乐振武、参谋长洪玉丹，系结义兄弟。家庭屡遭谊兄潘雪樵的暗算，幸有女侠红玫瑰仗义援救。潘雪樵觊觎洪玉丹妻李灵芝之美貌，趁玉丹不在家，先以种种借口接近李灵芝，继则挑逗，不成后又变换各种阴谋诡计，挑拨离间洪玉丹、乐振武与他们妻子的关系。最后又遣强徒围门，企图杀死李灵芝，纵火烧尸灭迹。红玫瑰再度出现杀死刺客，救出李氏。潘雪樵纵火时，烧成灰的却是歹徒。与此同时乐振武也受到红玫瑰飞刀寄柬，逃出袁军的埋伏，以后杀退袁军，攻克潮州城。李氏来民军寻找洪玉丹，但洪受潘雪樵的迷惑很深，下令要把灵芝当间谍处决。此时，乐振武办公桌上突飞来一弹，夹带一张字条上写“此案否认，请回司令”。乐振武因红玫瑰是救命恩人，知其仗义行侠，乃提审李灵芝，问得真情，揭出潘雪樵，依法惩处，民军振奋。灵芝也得与洪玉丹消除误会。民军取得了胜利。

作者赖德森，为民国初年的福州评话名演员，擅长自编自演，且富革新精神。擅将当时的言情小说及电影改编成福州评话，《红玫瑰》是他编演的第一篇。其中吸收了小说、电影的表现手法，并充分运用福州方言和评话形式，取得新奇效应，久演不衰。曾传授多人，二

十世纪四十年代犹有吴自然等传讲。

红桔记　福州评话书目。全本书，约二万五千字，可演二个半小时。

叙二十世纪五十年代，农业合作化初期，闽江边白花村女共产党员银花，组织积极分子桔农王胡伯等，建立银花互助组。但是组里在评分问题上产生矛盾，又遭到二十年未有的严重虫害，福祥嫂几次要退组，闹得一些组员惶惶不安。银花原本动员自己的父亲杨大发入组，杨大伯认为互助组早晚会散伙，加上也不赞成银花与组里阿金谈恋爱，更不想入组。于是，由此引发了许多喜剧性的情节，而银花面对困难并不气馁，听党的话，改进了评分办法，灭了虫，组员们回过头来，帮杨大伯灭虫保丰收，有了大团圆的结局。

福建省文联专业作者朱一震、陈侣白，在农业合作化高潮中深入闽侯一带农村体验生活，写出话剧《种桔的人们》初稿，生活气息很浓。但在创作组审稿时，被个别领导否定，便想拿到群众中去检验。当时朱一震是省文联分管福州评话工作的干部，便找到福州评话名师陈春生，请他根据话剧本"扮底"演出（即根据书面文学进行口头再创作，临台发挥）。陈春生出身桔乡，当过一段互助组长，对话剧本所描写的人物和生活十分熟悉，"扮底"演出时改名《红桔记》，演出十分成功，在闽侯农村受到听众热烈欢迎。作者又请陈春生所领导的小演唱队作者刘宜梅，把话剧本改编为闽剧《红结记》巡回演出，又取得轰动效应。群众竟因此称他们为"红桔子剧团"，以至引起中共福建省委宣传部文艺处领导张鸿和省文化局领导陈虹、蔡大燮的重视。作者朱一震、陈侣白对话剧《种桔的人们》的修改得以定稿，由省话剧团参加1955年华东区话剧会演，得到会演中唯一的奖状。以后又改编成电影《闽江桔子红》，由上海电影制片厂摄制发行。

红色售货员　福州评话书目。由福州评话作者林光耀根据话剧《柜台》改编。约一万字，可讲一个小时。

写某店经理杨正林的女儿杨桂香，不安心站柜台，对顾客周金山的服务态度很差。后亲眼目睹当理发员的表姐慧萍上门为瘫痪老人理发。周金山为自己老父修理收音机，放假日送货上门，心为所动。更加其父忆苦思甜，诉说柜台生活三十秋，尝尽甜酸苦辣，使杨桂香终于改变"站柜台伺候人"的观念，立志为社会主义站一辈子柜台，当个红色售货员。

《红色售货员》由评话新秀叶如珍首演，深受商业战线职工和广大听众好评。1965年由福建人民出版社出单行本。

闹葱葱　锦歌传统曲目。是一首仅有十句唱词的小曲。

描叙一对青年男女在正月喜庆的日子里出门邂逅，互相赏慕，一见钟情，把"正月闹葱葱"的欢乐表现得淋漓尽致。是王雅忠生前表演的拿手曲目。由于王的唱腔圆润幽雅、优美动听，曾被听众誉为"厦门的御前清曲"。民国元年前后曾在厦门后岸歌仔馆经常演唱，美国物克多唱片公司曾慕名前来邀请王雅忠师徒赴香港录制唱片。

夜袭金门岛　锦歌曲目。徐重镛、苏炳赐创作于1965年。共二百三十五行。

故事叙二十世纪六十年代初海峡两岸军事对峙，我沿海前线部队英雄侦察组长纪瑞煊，奉命率领一个小组在某夜飞舟逼近金门岛执行任务。他们机警巧妙地躲过敌人探照灯的光区，并借着灯光辨明地形，上海滩攀陡壁越铁丝网绕过重重哨卡，在瞬息万变的敌情中冷静分析果断行动，终于利用敌人口令摸进敌军营房。这时敌军排长警觉地发现了动静正待发作，纪瑞煊根据即使把战斗打响敌援军最快也得二十分钟才能赶到的判断，果断地扭住敌排长将手雷塞进对方裤子，一个箭步冲出门外，随着身后轰然一声响营房被爆炸了。纪瑞煊和战友们迅速挟起一个晕头转向的敌军撤到海边，及至岛上枪声大作敌援军赶到时，英雄的侦察组已溶入大海扬帆返航。

曲目由刘永等演唱，1965 年曾参加厦门市曲艺调演，并在厦门、同安一带广为传唱。曲本在 1979 年被收入《厦门曲艺选》。

卓文君　南音传统曲目。故事源于明孙柚的传奇剧本《琴心记》。

叙成都司马相如在临邛卓王孙家，与卓女卓文君鼓琴相知，相爱私奔的故事。南音散曲有《咱双人》等，套曲《轻了行》一套，表现司马相如为官远行，卓文君在家思念的心情。

丧葬曲　祝由曲传统系列曲目的总称。也称《丧葬歌》。此曲目由来已久，其创作过程和形成年代难以稽考。

丧葬曲一般包括《孝子》、《买水》、《洗浴》、《更衣》(换寿衣)、《梳头》、《入殓》、《开路》、《送上山》、《封门》、《吊魂》、《请神主》等部分；有的地方另有《落棺》、《吊亡灵》、《做祭》等部分。每个部分长短不一，都可单独成为大小不一的曲目。其内容宗教色彩浓厚，说的都是“幽冥世界”的故事，以及劝善和祝愿丧家受庇佑获吉祥的内容。这一系列曲目，基本上为七字句文体，长的多达一两百行，最短的《吊亡灵》只有十二行。

《丧葬曲》流行于畲族各地村社，与畲族民俗有密切的关系。平时不能随便演唱或吟诵，只有在办丧事时，才由巫师演唱。其中有些段子丧家亲属可以吟诵，有些段落群众也可以吟诵。这一系列曲目主要听众为丧家亲属和参加丧葬礼仪活动的人，周围群众也可“观摩”听曲。它在客观上起到“悼念死者，教育活人”的作用。

洪本县过台湾　歌册传统曲目。唱本最初见于厦门崇文斋铅印的《闽南方言歌册》。中华人民共和国成立后东山县文化馆曾将该曲目收入《东山歌册曲目介绍》之中。并一度在东山县流传。

曲目内容描写闽南某县有个姓洪的知县，为侦破一冤案，微服私访到台湾寻找嫌犯，终使受冤者得到昭雪。其中有大量的说唱是描述闽南和台湾的民情风俗，亦穿插一些动人的传说、故事。

该唱本在“文化大革命”前，保存在原漳州芗剧院艺术资料室。“文化大革命”中被作为“三封四旧”化为纸浆。

青草医生蓝吉兴　觞甋祈传统书目。流传于福州地区连江县畲村。

叙蓝吉兴于明代万历年间出生在连江县东山乡。他家世代采药行医，深受乡亲钦敬。某年大旱，颗粒无收，官府不恤民艰，反而横征暴敛。蓝吉兴仗义与官差辩论，官差诬蓝聚众谋反，知县命抓捕蓝，施以酷刑并枷号示众。恰吴尚书回原籍连江祭祖，其子突患重疾，远近名医束手无策。有人举荐蓝吉兴，但蓝仍在押。尚书总管到县衙要人，县令唯恐吴尚书追究，急平了蓝的冤案，并惩治了诬告的官差。

留　伞　南音传统曲目。源自梨园戏《陈三五娘》中的一折。

叙陈三与五娘互相爱慕，陈乔装磨镜师故意打破五娘家藏宝镜，以身作赔、入黄家为奴。二人得以朝夕相处。三年已过，未见五娘动静，疑她变心，失望之余捡起包袱雨伞，向益春告辞返里。益春知五娘爱慕陈三初衷不变，奈机缘未至，尽情劝留陈三，拖住陈三雨伞不放，并请五娘当场明志，终使陈三留下。

本节目含多首南音名曲，如《年久月深》陈三与五娘对唱，陈三误认五娘无情，要回老家，益春尽情劝留。唱腔的怨恨、责怪与亲切的劝慰反复陈唱，情深意切。又如《因哥送嫂》中陈三对益春尽情倾吐满腹委屈，表示对五娘的真情和失望。曲调优美又略带忧伤，扣人心扉。再如《值年六月》中五娘听完陈三吐露真情和对她责怪，也故用激将法奚落他一番，说投荔是益春做的，一个官家子弟不想建功立业，反倒落魄潮州城，可以请我爹妈从宽放你回去（因当年打破宝镜、立卖身契为奴作赔）。曲调明快严肃，又使陈三受不了，气着要走，场面骤然紧张起来。益春为促使五娘表态，留住陈三，要陈三将心腹话写在信中，由她转给五娘，即陈三唱的《书今写了有一封》，表达对五娘真诚的爱情。全曲表现陈三与五娘二人相爱过程中的矛盾冲突，情节曲折紧张，人物形象、音乐形象亦极其生动。

陆格兰　福州评话传统书目。系福州评话名家黄菊亭（科题）根据申江新小说《陆格兰》编写。约三万字，可讲三个小时。

故事叙民国初，上海青年秦钟，好趋时尚，与女子陆格兰恋爱，订约终身。陆父鸿慈为前清捐纳监生，母江氏好赌，欲得彩礼，要秦招赘入门，并赡养二老一生。秦皆承诺。婚后秦钟所有财产，耗用殆尽。江氏时以恶语相讥，格兰亦出怨言，秦终被鸿慈斥逐。秦钟悔恨，愤而投水，为华子亮所救，并招往东三省办矿，秦钟留书与格兰告别。富户孟子魁，曾任淮安道台，托王妈为媒求续弦。王妈欲荐格兰。鸿慈夫妻贪其厚聘，许之，格兰图享受，亦愿改嫁。鸿慈夫妻乃佯称其女已死，空棺假墓，掩人耳目。陆格兰改名卢甦华，成了孟道台太太。三年后，秦钟得意归来，与谊弟孟玉铭（孟道台的侄儿）几经周折找到孟家。叵料，秦钟被陆格兰诬良为盗，推入江中。秦落水未死，托孟府婢女玉霞递信斥责陆格兰。陆格兰见事将败露，遂向道台诉说。孟道台怒斥陆格兰，并将爱女金兰嫁与秦钟，陆格兰无奈装疯进疯人院，不久自杀。

该书目由黄菊亭自演。评话大王赖德森（艺名“绣和尚”）与黄至好，黄便将《陆》书传给赖德森。黄菊亭死后，赖为扶持黄子仲梅成名，又将《陆》书传授黄仲梅，并同台对口，红遍

榕城。福州评话名家阮宝清、女评话艺人岳蝴蝶均曾向黄菊亭、黄仲梅父子学演该书，并将此书记录成脚本，送给黄仲梅高足苏宝福。

邹忌讽谏　伬唱曲目。故事见于《战国策》，未必真有此事，当属于战国流传的名人轶事之类的佳话。作者陈竹曦据以敷衍成曲。

故事叙城北徐公是齐国有名的美男子。齐国邹忌也很漂亮，他想知道若与徐公比较谁更漂亮？邹的妻、妾及朋友都说徐不如他。及至见到徐公时，邹才知道自己比不上徐公。于是他顿悟他的妻妾、朋友或因偏爱、或因害怕，或是有求于他，所以都对他说了假话。便借此事谏劝齐威王说：偏爱大王、害怕大王或有求于大王的人自然更多，大王听到的假话一定比我更多了。齐威王听后猛然省悟，下令重赏敢于进谏的臣民。一年后，齐国国力大盛。于是燕、赵、韩、魏各国都来向齐国朝拜纳贡。

曲目由陈润春首演。曾先后于 1983 年参加福州市第十一届曲艺会演，荣获创作一等奖、演出奖。

和尚讨亲　飏歌传统曲目。又名《空中色》。

写福州草鞋巷保长卢梅泽，单生一女，名招姐，年过三十，尚未嫁人。适白塔寺和尚想空，想娶老婆，许以厚礼，托媒婆毛厝说亲。毛厝碍于男方乃和尚，用双关语将和尚说成“俗家弟子”，骗取卢妻二官娘答应婚事。新婚之日，招姐梳妆打扮，上轿缠足，一时又惊又喜又羞又慌，以致手忙脚乱，闹出许多笑话。洞房饮合欢酒时，和尚丑态百出，招姐摘其帽，真相大白。母女遂痛打和尚，并将其送官究办。全曲通过招姐上轿前“茫茫眩”（福州方言意惊喜中的忙乱）的表演，淋漓尽致地描摹了一种大龄女临嫁的心态，十分风趣。曲目家喻户晓，群众耳熟能详，以致形成了“招姐做媳妇茫茫眩”的民间俗语。

现福州闽剧院艺术研究中心尚藏有陈赓老太赠送的三十年代张左愚氏亲批，上海松风闽乐票房秘本、油印本，附有曲牌工伬谱。三十年代，“如赓飏”、“小潮音”等飏歌社曾演出此曲目。洋歌伬亦有此曲目。中华人民共和国成立后，伬艺与闽剧曾整理折戏（段子）《招姐做媳妇》，分别由闽剧名家陈平、黄碧岩及伬唱名家陈润春主演。

担水伯　福州评话书目。又名《担水伯闯法场》。林光耀于二十世纪八十年代初根据婺剧《双血衣》改编。约二万八千字，可演二个半小时。

叙恶少贾仁奸杀御史小姐及婢女，又嫁祸于秀才李如春。知县明知李冤，却纳贿徇私将李如春判斩。衙门新差役担水伯洞察世事且又独具侠肠，观审中发现种种疑点，当堂为李如春辩冤，遭县官斥责。他不动声色，不畏艰险四出勘查私访，及至找到真凭实据时，李如春已被押赴法场。担水伯一身正气勇闯法场为李如春请命。钦差大臣见区区差役如此急公好义，大出意外，为明究竟，命其主审。此时担水伯依然一副下人本色，坐在水桶扁担上勘问理谳，为民平冤决狱。书中担水伯的性格鲜明形象饱满，语言举止亦庄亦谐。一个小人物在风趣诙谐的气氛中办完一桩大事，令听众叫绝。

《担水伯》由刘民辉、陈如燕用对口评话形式首演。福建人民广播电台录音播放。1981年参加福州市第十一届曲艺会演，获创作一等奖，演出一等奖。话本在《福建通俗文艺》1983年第五、六期上连载。发表时改名《衙差打知县》。

金姑赶羊　锦歌传统曲目，属锦歌八小折之一。

叙某地有金姑者，因父母早丧，依哥嫂过日。其嫂心术不正，实一悍妇。平时使唤金姑如奴婢，动辄呵责打骂种种虐待犹嫌不足，必欲将其扫地出门而后心甘。一日，悍嫂得计，命金姑赶十只公羊上山放牧，须待公羊产崽才许回来。公羊何能产崽？金姑被迫无奈赶羊上山。对着荒山野岭金姑自怜身世悲从中来。她借春夏秋冬四季景色唱出自己胸中的种种不平，唱出自己对美好生活的依恋和渴求。由于曲目所表现的人情世故贴近生活，极易唤起听众的情感共鸣。所以曲目素为群众所喜爱。

该曲目的演唱者卢菊是一位盲艺人。卢从内容出发，用大七字调、五空仔阳关、六空仔调及改良仔调演唱，情真意切，动人心弦。1960年，该曲目先后两次被选拔参加福建省民政系统文艺会演及全国民政系统文艺会演，卢菊均获演员奖。

金沙江畔　福州评话书目。二万五千字，讲演二个半小时。

1964年5月，福州市曲艺团发动全团专业作者与名老艺人及派团干部组织“三结合”创作集体。搜集小说、电影与电影剧本通过“崭底”（即经过改编写成文字脚本之后演出）和“扮底”（即根据电影、戏剧或小说理出改编提纲，由老艺人腹稿，即兴创作，临台生发）两种创作方法，大量编演现代书在城乡演出。唐彰文首先根据同名电影《金沙江畔》，在该团政治指导员陈能民、副团长朱振声、作者陈竹曦辅助下，用扮底办法，花两天时间，经过试讲修改，在福州市最叫座的观清书场上演，获得听众欢迎。一些老年书客甚至认为比电影更吸引人。因此在各书场高台连演数十场。并传授其徒弟郑文光。同年10月，“四清运动”中，唐彰文等名艺人因在三年困难时期超过规定收取出场费被隔离审查，以致中断了这项编演活动。

林水利卖猪母　伬唱传统曲目。原平讲伬曲目。源于福州民间故事《白扇记》中开头的一段。《白扇记》故事涉及明代名相福清叶向高和状元翁正春人品，实与真人真事相去甚远。据清道光年间，侯官王道征《兰修庵避暑钞》卷一记载，这段狎邪之谤，“竟有付诸梨园演唱者。”可知这故事在道光年间已有戏曲或曲艺演出。伬唱界亦传说此曲目流传甚久远，但最早何人编写、由何伬班演唱均无考。据伬唱老艺人黄连官回忆，1945年抗日战争胜利后，郑世基、牟金凤组成的“筱龙凤”伬班已因演唱此曲目而闻名。中华人民共和国成立后，陈奋吾参考民间故事及闽剧传统剧目《白扇记》重新整理此曲目。

故事叙穷秀才潘则隆落魄福州，因吃面充饥无钱付账而受辱，适为屠户林水利所见。林不仅慷慨为潘解窘，且义结兄弟，屡济其困。潘中举后，林又卖猪赠金，助其上京赶考。

该曲目重新整理后，仍由郑世基、牟金凤的“筱龙凤”班演唱。郑世基在演唱中，突出潘

则隆的穷酸无奈和林水利的粗朴豪爽，语言通俗幽默，尤以虚拟对饮时的掰蚶和吃春饼的情态，维妙维肖，富有情趣而为人称道，成为筱龙凤伬班的代表性曲目。

卖草墩　南词传统曲目。又名《卖草囤》。原系苏州滩簧发展到后期的“油滩”时期盛演的曲目。

其故事内容简单，只是一个卖草垫的小贩到尼庵卖草垫，与一尼姑调情。其中主要情节是调情。

福建各地南词艺人都会演唱此曲，但因其内容粗俗，格调低下，素为知识分子所诟病，故南平赓韵琴社不演唱此曲目。1958 年长汀县文化工作站音乐干部康模生据长汀县说书班邱德荣的口述进行整理改编。写一青年尼姑独守庵堂，遇赵有根来庵堂卖草墩。赵对尼姑处境十分同情，劝她下山还俗，共同创造美好生活，尼姑对赵也产生了爱恋之情，两人双双离庵下山。改编后的曲目仍由邱德荣演唱，1958 年夏季，曾参加在漳州举行的福建省首届曲艺会演。

孟姜女哭长城　锦歌曲目。吴福兴于 1984 年据苏潮润的演唱资料整理改编。二百五十八行。

故事叙古有孟姜女，适范杞郎(其他曲种作杞梁或杞良)为妻。时秦王强征天下民夫修筑长城。孟成婚之日，杞郎被押往北方，从此杳无音讯。三年后，孟姜女为了寻夫，不畏艰难险阻，千里送寒衣到长城。此时才知其夫已被蒙恬所杀，埋骨于城下。孟姜女哭夫，长城崩坍数百里，城下果然白骨垒垒，孟滴血认骨，负夫遗骨还。大将蒙恬怒孟哭倒长城，奏知秦王，捕孟进宫。秦王见孟貌美，欲纳之于后宫。孟佯许三愿，秦一一依允，乃杀蒙恬，为范杞郎设祠，孟以蒙恬首级在其夫灵前设奠，并怒斥秦王无道，秦王暴怒。范、孟本是仙府中人，此时风沙骤起，范杞郎显灵驾五彩祥云出现，偕孟双双腾空冉冉而去。秦王气急败坏，跌入火海变为水牛礁石。

孟姜女哭夫的故事最早见于《左传》。据载杞梁是春秋时齐国将军，因出征战死。其妻哭夫而变国俗。但故事在民间代代流传之后，反封建暴政成为故事主题。情节随之有很大改变。同是哭长城，但本曲目却是以神话的手法来作为结局。

锦歌《孟姜女哭长城》曾刊于《厦门歌仔唱》第九辑。

炎凉叹　飏歌传统曲目。又名《六国相》。

故事叙东周苏秦，洛阳人。未仕之时多次游列国均不得志，家人轻之。此番又游说于秦，陈治国用兵之策，秦王不纳。苏秦无奈归来，母不以为子，嫂不以为叔，其妻也因他时遭家人欺讽而不肯下机。苏秦忍辱发愤，悬梁刺股，潜心苦读。学成欲再出游列国，妻尽出私蓄助之。苏秦再游列国，陈说合纵抗秦之策，六国国君纳其言，拜为六国相。苏秦遂佩六国相印衣锦还乡。家人惶恐迎候道左前倨后恭，其嫂尤其不安再三谢罪。苏秦不由发出了世态炎凉之叹。

此曲目始于何时已不可考，二十世纪三十年代，“如赓飏”、“小潮音”等飏歌社曾演唱过此曲目。上海百代唱片公司所灌制的唱片，系由林逸泉演唱。

杨母大破水利关　伬唱曲目。1958年创作，原作不详，陈奋吾整理。

叙二十世纪五十年代，群众性兴修水利工程的活动曾在福建各地农村普遍开展。杨母本来是连江县一位传奇色彩很浓的革命老妈妈，在当地享有很高声誉。当时她说服、动员并带领本乡的妇女群众投入这场活动。

传媒对此事曾作过报道宣传。1958年福建省首届曲艺会演在福州举行时，连江县曾据杨母带头兴修水利的事迹创作了伬唱曲目《杨母大破水利关》参加会演。演出后受到重视，由陈奋吾对曲本作整理，改由福州伬唱演员陈润春等表演，并被确定为参加同年八月在北京举行的全国第一届曲艺会演的节目。陈润春表演此曲目时，发掘校场沿伬唱中莲花落的艺术形式，使演唱更见生动活泼。曲本被收入《第一届全国曲艺会演作品选集》。

织锦回文　南音传统曲目。

故事叙窦滔与妻苏氏原本恩爱，窦妾赵阳台为邀宠进谗，窦偏信致夫妻失欢。苏氏乃以织锦回文诗三十余首感动窦滔，夫妻遂恩爱如初。元关汉卿的杂剧《窦滔妻织锦回文》说的也是这个故事。但南音的散曲《罗断了》一曲却是来自提线木偶戏。它们之间的渊源、关系，尚缺佐证说明。

拣茶记　伬唱传统曲目。属伬唱早期之飏歌伬曲目。

叙清光绪年间，福州纨袴子弟邓官因吸鸦片家产败尽，赖其妻拣茶维持生计。邓不唯不思回头，反而丧心病狂与鸦片馆老板密谋，迫其妻佯嫁长乐人王邦栋以诈骗钱财。妻不齿邓之为人，又见王邦栋为人厚道，乃告以实情，随王而去。邓见弄假成真，恼羞成怒。遇王邦栋又来福州，邓欲杀王泄忿。谁知王此番竟为赠银助他另娶而来，苦口婆心劝其痛改前非力求上进以重振家业。邓既感且愧，遂改过自新。

该曲目系据福州地方故事改编。原作者姓氏已不可考。后林光耀据伬唱艺人青盲金果（艺名）的口述整理，由福建音像出版社制作盒带发行。闽剧也有同名剧目，但早已不见演出。

陈若霖斩皇子　福州评话传统书目。故事源于福州民间传说。清末，福州民间盛传陈若霖为官清正执法严明的故事。陈若霖史有其人，福建闽县螺洲乡人氏，乾隆进士，道光朝先后在刑部任职二十八年，其间任尚书九载。在刑部任职之久，当主官任期之长，有清以来无人可及。史称其“善于决狱”、“慎重民命”，民间口碑载道。相传他曾蔑视权贵，为民请命，断然处决了一个高官显爵的子弟，民间传颂时便夸张为陈若霖“斩皇子”。福州评话便据此传说成篇，初名《诸威》，后改为《陈若霖斩皇子》。

故事叙清道光皇帝有皇子鸿杵，曾受业于当朝宰辅李雅。一日，鸿杵到李府拜望师傅，见李雅之女雪娇貌美，顿生邪念。乃假传皇后懿旨，将雪娇骗进后宫强欲施暴。雪娇不屈

自缢身亡。鸿杵惊，急谋之于母后求庇护掩消，一面将去传“旨”的内监王洪杖毙以灭口。两具尸体都弃于御花园龙泉古井井底，并将古井填平。李雅见女儿入宫不归，便入大内寻人。皇后否认曾传懿旨，王洪又死无对证。李雅惊疑乃诉之刑部衙门。刑部尚书陈若霖几经斟酌，疑系鸿杵所为。乃邀鸿杵过衙私宴，套出线索，又趁鸿杵酒醉，命心腹部属扮作阎王判官拘审鸿杵，鸿杵惊惶一一招承。陈又设词骗得皇帝准许掘井见尸，案情大白。陈若霖大义凛然不顾帝、后阻挠，捕鸿杵归案，依律斩决明正典刑。朝野叹服民心大快。

福州评话的原作者不详。二十世纪四十年代后，已成福州评话名艺人李天春的拿手名段。其中多段的长牌吟句脍炙人口。二十世纪五十年代曾由福建人民广播电台录音播出。但录音资料已毁于“文化大革命”。闽剧有同名剧目，即根据福州评话本改编。

李天春的福州评话讲演本曾经福建省戏曲研究所委托福州市曲艺团于1963年记录保存，约二万字，可演两个半小时，为一全本。福州市曲艺团的存本也在“文化大革命”中被毁，现福建省艺术研究所存有孤本。

陈三五娘　　锦歌传统曲目。是锦歌四大柱之一。

故事描写泉州官宦子弟陈三送哥嫂广南赴任，途经潮州。因元宵灯会，遇黄九郎之女五娘，互生爱慕之情。当地富豪林大垂涎五娘美貌，出重金谋娶，黄九郎应允婚事。陈三自广南返回时，又至潮州，在黄家绣楼前，五娘投以荔枝，以心相许。陈三日思夜想欲进黄家接近五娘，乃佯装磨镜工匠进黄府，并在磨镜时故意打破宝镜，得以卖身黄家为奴。五娘的婢女益春从中撮合，几经周折，二人才得相会，互诉衷情。后因婚期将至，陈三与五娘夜奔欲回泉州，半途中二人被捉，送官审问。后经陈三之兄斡旋得释，两人终结良缘。

此曲目在闽南及东南亚华人聚居地，几乎家喻户晓，很受欢迎。民国十八年(1929)春，由林廷、赖跃山等艺人在新加坡由兴登堡唱片公司录成唱片《审陈三》发行。1953年3月，由著名锦歌艺人林廷、蔡鸥演唱的《陈三五娘》(选段)，参加华东区文艺会演。古老曲种首次在全国性的文艺舞台上展现，引起了各界的热烈反响和重视。1956年蔡鸥演唱的《审陈三》由中国唱片公司录制唱片发行国内外。

赵玉麟与梁四珍　　竹板歌传统曲目。《赵玉麟与梁四珍》，有的版本叫《赵玉林》或《赵玉林与梁四珍》、《梁四珍与赵玉麟》。版本不同，内容大同小异。全篇一百八十个小段，每小段五句，共九百句。从头唱到尾，加上竹板过门，约四个小时。

故事叙前朝广西梧州有个梁百万，安人金氏，生有四女，均已婚嫁，多豪富人家。独四女梁四珍，配赵玉麟。赵家先因洪水，后遭回禄，家道中落一贫如洗。夫妻栖身茅屋。赵玉麟日砍柴夜读书。小夫妻相依为命。及大比之年，梁四珍典卖金钗助丈夫进京赴考。一日，逢梁百万寿辰，三个姐姐各具三百两银为贺礼，四珍囊中羞涩遭姐姐们耻笑。她们更鄙视玉麟，狂言玉麟若凡高中，大姐愿为四珍喂饭，二姐愿为四珍打扫厅堂，三姐愿为四珍洗衣，三个姐夫来做抬轿人。拜寿之时，梁百万喜笑颜开，对三个女儿、女婿赏金又赏银。安

人金氏急命丫环春兰去请四珍。梁百万嫌她贫穷，当众"赏"她烂衫布辱之。摆宴时诸人皆上座，独四珍含泪出门。金氏不忍，极力劝慰，留四珍在后堂。此时适赵玉麟高中状元归来，乔装走唱人来梁府唱道情试探岳父。梁百万命家人将他打出家门。三个连襟对他也百般嘲讽。唯席间一位旧时同窗学友陈某仍念旧谊以礼相待。春兰见状急将赵玉麟带到后堂，夫妻相见悲喜交集，四珍见玉麟这般打扮必是名落孙山，痛苦之余仍矢志相随，望其励志。赵玉麟感妻至诚，命妻子抚摸自己腰身，此时才知他身佩上方宝剑和官印，喜出望外。梁百万得知赵已高中乔装探府，羞愧得无地自容躲进厨房。三个姐姐和姐夫也自食其果，或为四珍做丫环，或为玉麟抬轿。唯有同窗陈某成了状元府里的上宾，安人金氏把丫环春兰认为谊女儿。

这个曲目系劝世之作。故事完整，有头有尾。是龙岩地区代表队于1958年6月赴漳州参加"福建省首届曲艺会演"演出的主要曲目之一。在这前后，永定李天生和上杭才溪林金标等民间艺人也都演唱过这一曲目。曲本经永定县民间文学集成编委会在编印《中国歌谣集成福建卷·永定分卷》时作删节、整理后收入。广东梅县一带也曾流行，并有光盘、录音磁带等音像制品应市。其内容增加了赵玉麟沿途卖唱进京赴考和住悦来客店，老板娘王婆对他极好招待，表示如果科考高中要认她做干娘；同时删去赵玉麟高中后回到广西梧州，岳父梁百万羞愧得躲进厨房用葫勺盖脸，三个姨丈和姨姨分别给赵家抬桥、做丫环等情节。

作者及创作年代均不详。二十世纪八十年代初，因编撰《中国戏曲志·福建卷》的需要，上杭县葛荣椿在征集资料时，曾征集到说唱本《车公子传》两本，封面印有"己巳新刻花灯记《车公子传》，汀城府学前九经堂藏版"字样，唱词中有与《赵玉麟与梁四珍》相同的段落。由此看来，这一曲目的形成应在清朝同治八年(1869)以前。

闽西汉剧传统剧目中有同名剧目。二十世纪八十年代，长汀县越剧团曾把这一故事改编成越剧演出。

勇士攻打飞机场　福州评话书目。系福州评话名艺人吴乐天根据通讯报道《攻打飞机场的勇士》改编，约二千字，可讲十五分钟。

写的是南越西部地区解放军战士阮文和，奉命侦察美军朔庄飞机场。侦察中险情环生。画好机场图形后，凯旋归队。后又担任爆破手，炸毁飞机场，打死美军官兵，获得三级勋章。

1964年，吴乐天在光荣剧场举办的"援越抗美评话专场"上演出，很受听众欢迎。1965年8月，福建人民出版社出版"援越抗美演唱材料"时，曾将这个福州评话本收在《竹蜂记》一书中。

珍珠塔　伬唱传统曲目。属伬唱早期之江湖伬曲目。

叙方卿到襄阳姑母家借贷。姑母嫌贫爱富，羞辱驱逐方卿。表姐陈翠娥闻讯，私赠传

家之宝珍珠塔，方姑父亦面许亲事。方归家途中，珠塔被盗。姑父在当铺发现珠塔，翠娥误以为方卿已遇害，悲痛欲绝。方母至襄阳寻子，又被其小姑驱逐，栖身尼庵。三年后，方卿高中为官，乔装唱道情艺人试探姑母，仍遭百般讽刺。后方的表姐、姑父告知真情，乃赶往尼庵会母。方姑母终于愧悔认错，方卿与陈翠娥完婚团圆。

《珍珠塔》以福州地方口头语、俗语连缀曲词，人物活脱，幽默风趣，富有地方特色和曲种特色，久演不衰。尤其“小方卿唱道”更是脍炙人口。1984 年，陈润春、陈竹曦合作整理此曲目，作为伬唱实验班教材，1985 年被选为中国福州评话伬艺团节目，赴美国、新加坡及香港演出。

珍珠被　福州评话传统书目，林细俤作于清末民初。约三万字，为一全本，系《林则徐公案》之一。

叙清道光末年，福州澳门桥下酒家女陈月娥，与表兄徐文正共读相恋，订成婚约。但珠宝商陈端，用种种卑劣手段裹挟月娥到他昆明老家充其续弦。月娥无法冲破牢笼，乃佯与约法三章。取得陈端承诺只要徐文正出面取赎，即当放归原聘。被陈端利用的杨宝林事后发觉自己受雇去骗娶的“新娘”，原来是义兄徐文正的原聘嫂嫂，于是奔告文正，并随之奔赴昆明营救。二人到达昆明后投宿园通寺。文正乔扮女装，到陈端珠宝行暗访月娥。二人互誓生死不渝。月娥交出“约法三章”，并嘱文正当晚在后门接应其逃奔。不料，被陈端察出破绽，软硬兼施，强迫月娥斩断前情，见月娥不从便将她推落大酒桶窒息而死。第二天，他又大办丧事，定做玻璃天窗活扣灵棺，以奇珍珍珠被，厚殓死者，大吹大擂，送到园通寺权厝。扬言要每天哭灵，通过天窗探视亡妻遗容，以表哀痛。当徐文正潜赴抚棺时，突报棺中珍珠被被盗，随即于徐宿处搜出“赃证”并行贿县衙，把徐问成死罪，又层层重贿以求定案。但在知县向云贵总督林则徐呈献巨金时弄巧反拙露了破绽。林则徐已收到杨宝林为徐文正辩冤，告发陈端恶行的呈状。经过勘查，从陈端家夹壁搜出的另一床珍珠被及埋存的靴鞋种种物证使真相大白。知县、按司等脏官瞠目结舌。林则徐将陈端判斩立决，家产没官；徐文正当堂开释，陈月娥判还原聘，由徐文正运棺归葬，并亲笔题写墓碑。赢得堂下多民族观审民众齐声欢呼青天。

作者林细俤，于清末民初时曾热心采撷民间传说，自编自演《林公判》系列，《珍珠被》为其代表作。经传徒黄天天，再传郭天元、林天灼、官天英、小天天等。1953 年，郑闲萍改编为同名闽剧本，由福州闽协闽剧团首演。1983 年，经官天英口述录音记录。福州评话与闽剧都风行一时。

钟乃伦告倒王拔贡　觨觚祈传统书目。流行于宁德地区畲汉村社。讲了一个真实的历史故事。

清代，宁德蕉城王家地主花钱捐了一个“拔贡”，从此人称他王拔贡。他欺压汉畲两族群众，人们对他又恨又怕。有一年，他趁洪灾图谋霸占畲族钟乃伦的一块良田。钟乃伦决

定上告，亲戚、朋友和乡亲们怕“胳膊扭不过大腿”，纷纷劝阻。钟乃伦态度坚决，先到宁德县衙控告，知县偏袒王拔贡。钟乃伦虽败诉，仍不灰心，上福州的大衙门控告。四品官钟大琨受理，微服深入宁德私访，找到有力证据，然后在宁德开堂审讯，惩治了王拔贡和贪赃枉法的宁德县官。

钟良弼　绍鹊苟传统曲目。又名《钟良弼告主考》。钟学吉编，在全国畲族地区广泛流传。是绍鹊苟歌颂畲族优秀人物的代表作之一。该曲目根据真实的史料编写。清道光年间重纂的《福建通志》记载了与钟良弼有关的史料。

叙嘉庆癸亥年(1803)，福鼎县前歧乡单桥畲村童生钟良弼，到福宁府(府治在霞浦县城)考秀才，遭到汉族童生王万年等人的欺凌，不让钟氏进考场。钟良弼不服，变卖家产一直告到省城。时任福建巡抚的李殿图亲自审理。怒说：“娼优隶卒三世不习旧业尚且准其应试，何独畲民有意排击之?!”钟良弼终于获得胜诉。而后应考，得中第二十名秀才，引起畲族内外的轰动。

《钟良弼》反映了畲民对民族平等权利的要求及其为正义而斗争到底的崇高精神，歌颂了畲族人民心目中的英雄。该曲目虽非长篇。但演唱者都具有特殊的民族感情，唱得眉飞色舞，也往往出现一唱百和的动人场面。是绍鹊苟的保留曲目。鯱觚祈也有同样内容的故事。

钟景祺　绍鹊苟传统曲目。又名《双帕锦香亭》、《钟景祺与雷万兴》或《钟景祺与雷万春》。

故事叙唐玄宗年间，畲族书生钟景祺正欲上京赶考，父母双亡，他守孝三年后应考，时年二十一岁。会试、殿试毕，他自觉文章得意，即外出游玩，误入葛家花园，拾到一幅锦帕，正在赏玩，丫头梅香陪葛小姐前来索取。葛小姐对钟一见倾心，不料葛父也来花园，二人无缘交谈。为避嫌疑，钟景祺躲进锦香亭内藏身。入夜，他越墙逃跑，却又误入皇姨何必秋园内，被盘问，戏称姓金名重。何必秋见他一表人才，即留住宫中。翌日，科举放榜，钟景祺名列榜首。皇上未见状元谢恩，大怒。待他叩丹墀时，皇上已下诏发落钟景祺下校场受责。皇姨得知原委，求请皇妃相助。皇上命他为四川巡检司。

钟景祺赴任途中，爆发安禄山叛乱事件，民间匪盗严重。他几遭盗匪毒手，幸被同族人雷万兴所救。两人相处融洽。雷万兴作主将侄女雷天然许配景祺。天然生父雷海青乃当朝乐官，时天宝皇帝已逃入四川，雷海青荐雷万兴为平乱大将军，并命爱女协助乃叔杀敌平乱。雷万兴身中六箭阵亡，雷海青也因拒贼遭害。国恨家仇，雷天然更加奋勇杀敌，终于擒杀安禄山奏凯还朝。皇上论功行赏，封雷天然为一品夫人，雷海青和雷万兴也各有封谥。钟景祺也因在四川勤王有功，被封为吏部尚书。

皇上得悉皇姨情缘，亲自许婚钟景祺，并为元配雷天然锦上添花。满朝文武热烈祝贺钟景祺立功升迁，阖家团圆。

觥觚祈有同样内容的故事。

追　车　大广弦说唱曲目。吴福兴创作于 1982 年。共一百五十余行。

叙某夜，海州市公安局刑警科长老李带领孟祺预伏在金鸡岭大树边执行反走私任务。夜色中果见一辆卡车不亮车灯开到山坡前停下。驾驶室里下来一个胖司机，拿着尖嘴钳等工具上了后面车厢，形迹可疑。孟祺便上前盘问，胖司机支支吾吾神色惊慌，孟祺料定其中有鬼，要胖司机撬开夹板检查。胖司机磨磨蹭蹭拖延时间。老李把这一切都看在眼里。他觉得这胖司机是在演戏。这时忽然有一辆卡车从身边呼啸而过，而胖司机的眼角却掠过一丝不易被人觉察的笑意，嘴里偏念念有词："我撬，我撬……"及至将夹板一块块撬起，下面果然藏着一包包得严严实实的东西，费了好大功夫才打开，看时竟是一根生了锈的铁条。老李猛然省悟，叫孟祺开车追赶方才那辆卡车。胖司机一听这才脸色大变，一会儿说汽车没油了开不动，一会儿说车坏了发动不起，最后索性耍起无赖，捂着肚子喊肚子疼跑到车头在地上打滚。老李一阵冷笑，对孟祺使了个眼色，孟祺会意上车踩动油门，车子眼看就要从胖司机身上辗过，胖司机吓出一身臭汗，大叫："别……别……我开，我自己开……"

原来海州市这阵子走私猖獗。某走私集团网罗了这个外号憨猪的胖司机，利用他行车的有利条件走私贩私。几个月过去了，风声渐紧，走私集团又使出"绝招"：把走私物品放在另一辆卡车上，司机外号瘦猴，每次行动，两辆卡车拉开距离，胖猪在前，瘦猴在后。车到关卡附近，胖猪必先停车，故意鬼鬼祟祟藏头露尾，造成假象吸引公安人员，掩护瘦猴金蝉脱壳。他万万没想到会这么快栽在公安人员手里。

这时瘦猴正一边开车一边得意的哼着小调。从镜子里他看到胖猪的卡车正亮着大灯鸣着喇叭从后面风驰电掣地追了上来。他便停车等候。接着胖猪的车也在他车后停往，瘦猴下车笑着走向胖猪，说："胖猪哥，今晚这出戏演得好顺利呀……"他的话还未说完，老李的枪管已经顶在他的后腰。孟祺麻利地从他的车厢里掀开夹板，搜出一包物品，打开看时这回不再是生锈的铁条，而是金灿灿的金条。

《追车》由吴兹院演唱，同年曾以大广弦说唱形式参加厦门市曲艺调演，获创作二等奖，演出一等奖。厦门人民广播电台及厦门电视台曾录音录像演播。曲本刊于福建省 1982 年业余创作评奖节目汇编。

送油饭　大广弦说唱曲目。吴福兴、吴兹院创作于 1960 年。一百五十六行，属短篇说唱。

全曲描述这天上午，有一位阿婆挎着一个红漆篮子来到车站寻找一位姓卢的司机，说今天是她孙子满月的日子，特地来给救命恩人送一篮油饭。老卢师傅经阿婆细说后才记起了上个月的一件事。原来一个月前，他行车经过西井，发现有个年轻孕妇在路旁分娩，流血不止，情况十分危急。他在一位过路中年妇女的帮助下，开车将孕妇送进医院，经医护人员抢救，母子才得平安。过后他已忘了这事，没想到阿婆会按闽南风俗来给自己送油饭。他

诚恳地对阿婆说，这事换谁遇见都会这样做的，那天如果没有那位过路大嫂，没有医院的医师护士的积极抢救，他一个人又有什么用呢？阿婆听了，果然感慨万端：咱们这社会还是好人多啊！

该曲目1960年在厦门市群众业余文艺会演中获创作一等奖、演出奖。厦门人民广播电台录音传播，并作为电台保留节目。1961年《福建日报》的副刊刊登过该曲本。中央人民广播电台也曾录音并向全国播送过。

虾米俤　福州评话传统书目。系福州评话名艺人陈春生在二十世纪四十年代创作。全篇三万字，为一全本。

故事叙清朝末年民生凋蔽，福州府福清县挑夫王栋栋，生计艰难，携其兄嫂的遗孤王祥林投奔在福州的寡妹新贤嫂。新贤嫂家住南门马路街，王祥林因此便在南门瓮城中卖虾米，人称虾米俤。虾米俤年轻英俊，为人忠厚、买卖公道，不仅顾客喜爱更赢得附近田府丫环惠兰的芳心。不久，虾米俤被闽县知县看中，收为螟蛉义子，深居后衙无法与惠兰相会以致相思成病。知县夫妇探知情由，遣媒说合，成全了一对有情人的好事。

《虾米俤》中的一对恋人人物形象生动活脱，爱情场面充满底层贫民、劳动者生活所特有的俗趣，别具一格。加之陈春生善于从平凡生活细节中描绘人物神态，制造笑料，极受听众欢迎，久演不衰。曾先后于1956年、1979年分别由福建人民广播电台和福州人民广播电台录制成电台的保留节目。二十世纪八十年代后又制成录音卡带发行。该书目的文学本（经李友清据录音整理）也于二十世纪八十年代分别由福建省曲艺家协会和中国曲艺出版社收进《陈春生评话选》、《福州评话选》里。1980年3月，陈春生在福建省曲艺家协会为其举办的“陈春生流派四代同堂演出”活动中，以八十高龄之身带病每晚到场演出四十分钟，连续三晚。听众冒雨从四面八方赶来听书，并自发夹道迎送演员，情况极为热烈。一个半月后，陈春生因癌症不治逝于福州。这次演出成为他与听众诀别的最后公演。

思乡曲　歌册曲目。刘玉龙作词，孙国林编曲。

叙东山一老人日夜思念在台湾的女儿，老泪纵横。而被阻隔在海峡彼岸的女儿，更是天各一方情同此心，日日夜夜怅望故乡。她叹息：闽台近在咫尺，却似千重关山阻隔。对着大海她迎风洒泪：什么时候才能回到亲人的怀抱？

《思乡曲》由孙国标、黄惠薇演唱。1981年曾被选拔参加福建省“武夷之春”音乐舞蹈节演出。由前线广播电台录音并向海外播放。

思　凡　伬唱传统曲目。原名《和尚背尼姑》。该曲目细腻刻画了青年僧人本悟下山还俗前的复杂心态。1958年，该曲目由黄连官口述，陈奋吾整理。黄连官还对唱腔和表演进行了重新设计，改名《思凡》。同年参加福州市曲艺会演及在漳州举行的福建省首届曲艺会演。并被选送赴京参加全国第一届曲艺会演。曾在中国文联小礼堂举行的名家名作展演专场演出。

演出中，当演唱到本悟不信天命决心还俗，憧憬着还俗后可以留发、创业、娶妻、生子，听着孩子在母亲怀中叫“爸爸”的时候，黄连官模拟本悟发出极其高兴的“嘻嘻”笑声，同时左手按琴弦，右手悬拉弓，塑造两手合十向佛祖告别的可爱形象，引发场内的热烈掌声。曲本刊于《第一届全国曲艺会演作品选集》。

思　亲　锦歌曲目。1981年由李文辉、柯鸿基作词，郭建丰编曲。

曲中描写大陆一对青年男女在台湾学艺时，由互助而互爱互恋，终于订下婚约。正当他们要举行婚礼喜结良缘之际，师妹惊悉母亲在家病危，探母心切，归心似箭，暂别师兄买棹归来。只道安置母亲之后便可返台成婚，谁知海峡从此航路难通。这对未婚夫妻人各一方隔海相望，无尽思念离情难托。但他们坚信总有一天祖国定能统一，“金箫琵琶奏合欢”之日必将来到。一对离人的痛苦期待与呼唤，强烈地表现了两岸人民盼望台湾早日回归祖国怀抱，亲人们早日得以团聚的心声。

《思亲》由刘惠玲演唱。刘的歌声甜润感情真切，演唱时常使听众潸然泪下。1982年2月，全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出在苏州举行时，《思亲》曾被选拔参加大会演出，荣获二等奖。

珊瑚宝　歌册传统曲目。又名《杨大贵》。现存唱本系东山县歌册女歌手黄武英手抄本。源于潮州义安路李万利出版潮州歌册《珊瑚宝》，全书共十卷。

叙宋代浙江秀才杨大贵，娶舅父之女江妙英为妻。大贵父亲杨志忠封藩王，奉命出征金邦，时侍婢罗春英已有身孕，知妻妒，托咐儿子杨大贵暗中照顾。春英生二子大孝、大纲，以志忠所留珊瑚宝珠与二子收藏为记。大贵将二弟托予李、何二妈，后入京应试。其母欲烧死春英，误将妙英害死。妙英阴魂附于田相国之女(亦名妙英)身上。大贵中状元，田相国欲招为婿，因先得江妙英梦告，不拒。又得知家中事。后因春英辗转被卖为人妾，大妇毒死其夫，春英被陷入狱。直至二儿大孝、大纲成长。大孝中状元，招驸马，官巡按，至苏州救出其母春英，公主迎入宫中。大纲中武状元，挂帅救父，擒金龙公主，与之成婚，两国遂言和，全家庆团圆。

张君瑞与崔莺莺　南音传统曲目。张生与崔莺莺有情人终成眷属的爱情故事、红娘成人之美的可爱艺术形象，在我国已是妇孺皆知，脍炙人口。历代表现这个题材的不乏名篇巨著。最初是唐元稹的传奇小说《莺莺传》，后有北宋赵令畤鼓子词《商调蝶恋花》、金朝董解元的《西厢记诸宫调》发展到元代王实甫的《崔莺莺待月西厢记》，已成为我国古代爱情戏中成就最高、影响最大的作品之一。从南音《张君瑞与崔莺莺》中的一些唱词来判断，显见南音这个曲目在发展的过程中是吸取过王实甫《崔莺莺待月西厢记》的词句。如《崔莺莺待月西厢记》中〔得胜令〕有“白茫茫溢起蓝桥水，赤邓邓点著袄庙火”句；〔折桂令〕有“他其实咽不下玉液金波”句，而南音曲目的《尊前过》一阕中也有“咽不下玉液玉波”、“白茫茫溢起蓝桥水”等唱词。

南音套曲《五更段》是描述莺莺因思念张生而彻夜难眠;《小姐听》是红娘向小姐描绘张生的丰采并埋怨夫人失信的精彩唱段;此外,《望明月》、《羡君瑞》、《谢小姐》、《尊前过》等也都是有名的散曲。

郑元和　南音传统曲目。故事初见于唐白行简的传奇小说《李娃传》,元代又有石君宝的杂剧《李亚仙花酒曲江池》,明代朱有燉又作杂剧《亚仙花酒曲江池》及薛近兖的杂剧《绣襦记》。此外还有已失传的高文秀之杂剧《郑元和风雪打瓦罐》。南音《郑元和》当是在元杂剧《李亚仙花酒曲江池》及明杂剧《亚仙花酒曲江池》的基础上,经过再创作形成的。

叙书生郑元和出身簪缨门第,赴京赶考路过苏州时,与名妓李亚仙相爱,流连不去。及至巨金耗尽竟被鸨母驱逐,沦为乞丐。李亚仙得悉真情后痛不欲生,从此闭门谢客,赁屋将郑元和接回,促其专心立志攻读。郑感其诚,发愤苦读。会试之年李又促其上京赴试,榜发之日果然春风报捷,夫妻从此团圆。

其中曲子多以郑元和落魄当乞丐作为描写的主要内容,有《鹅毛雪》、《三千两金》等名曲。《鹅毛雪》一曲吸收了昆曲《绣襦记》中〔莲花落〕一阕的长处,用官话演唱。《三千两金》则是根据"谱"〔起手引〕与第六〔绵答絮〕填词而成。这些曲子在闽南极为流行。

郑龙船抢亲　福州评话传统书目。二万二千字,演出二个小时。

叙清同治年间,福州府城小鱼贩吴敢,有养女吴贞娘年及笄,受聘于郑龙船。后因郑父母双亡,家道中落,吴敢有悔婚之意。一日,贞娘在池塘洗衣,被闽县县衙师爷施友铭窥见,施垂涎贞娘美色,欲调戏遭到反抗,又托帮闲蒋亨软硬兼施要娶贞娘为妾。吴敢半惊半喜收下了聘礼,约定后日遣嫁。事为贞娘知悉,自忖对付淫贼买妾的良策无过于由郑龙船抢先前来迎娶。但她未见过未婚夫,又听传闻他因落魄已心灰意懒。为今之计唯有前往私访,面试郑人品志气。若果真已是自暴自弃之人,她便自尽以保清白。经过面试后,贞娘鼓起勇气,教龙船抢亲。又得到义邻三叔公三婶婆老两口的帮助,抢亲成功。洞房之夜,吴贞娘提出约法三章,激励郑龙船发奋谋生,读书上进。

本书原为福州评话传统书目《笃笃乌》之上半部,这以后故事尚有发展,为清末民初福州评话名师筱细俤自编自演的当红书目之一。书中充满福州市井风情,塑造吴贞娘的智慧和勇气,比较别致,其他人物三叔公、蒋亨等亦皆凸现。筱细俤久演之后,传徒黄天天、王天明、赵天寿等,黄天天再传弟子林天灼、郭天元。1962 年,由黄天天口述,陈竹曦整理,福建省群众艺术馆《群众演唱材料》(1962)内刊发表,同年 9 月,在福州市文代会上获创作奖。

郑和碑　福州评话书目。陈竹曦、郑一谋创作。全本书,约二万六千字,可演二个半小时。

叙明永乐三年(1405),朱棣在夺得皇位巩固内政之后,决定遣使出洋,修好邻邦,宣威海外,绥靖海外政敌的残余势力。太监郑和知难而进,充当正使率领使团来到福建长乐太平港,建造当时世界上最大最先进的远洋航船——福船,收集民间通向东南亚和西非的航

海图，招募船工、水手，备办封赐礼品，等候季风放洋。其时建文旧臣行部尚书雒佥密令他的门生长乐县令王遵道暗中破坏，抢先施行海禁，镇压打散航海人才，堵塞郑和招贤馆的贤路。郑和经过微行察访，拘审王遵道。王妻为夫求饶，郑和发现她是自己因战乱离散多年的少年情侣。郑和抛弃个人恩怨，不畏艰险，献身报国的抱负，使王遵道恍然悔悟，从此竭忠尽智为郑和效力，后来帮助郑和克服海寇陈祖义的狙击，感召了施进卿部，然后郑和扬帆出使。郑前后七次下西洋，沟通东南亚及西非诸国，写下外交史和航海史的光辉一页。

郑和七次下西洋，六次是在长乐县编组船队，筹备各项事务，最后以长乐为出国港口。他在长乐修建的天后宫留下"天妃灵应之记"碑，记述他的出使经过。1985年初，作者受长乐县文化局的委托，根据《天妃灵应之记》深入当地民间采访，并广泛搜集史料，创作了这本评话。同年6月，在"纪念郑和下西洋五百四十周年学术讨论会"暨郑和纪念馆落成典礼上由演员陈贻潮演出。评话本发表在《福建通俗文艺》1985年五、六期。

春花赞　南词曲目。又名《民警请客》。1980年由刘光舟作词，叶友璜编曲。

写女民警春花深入里弄调查访问，为挽救教育失足青年阿斗费尽心机。最后她决定请"客"看戏，与阿斗一起观看了地方戏《救救她》的演出。剧中失足女青年晓霞在方老师的教育下，终于弃邪归正上了大学的故事，深深触动了阿斗的心灵。春花因势利导，循循善诱，终使阿斗痛下决心，回头向上。曲中春花的艺术形象感人，曲调优美，演出很受听众欢迎。

该曲目由龚丽珍演唱。1980年被选拔参加福建省优秀曲目调演，并获创作奖、节目奖。

春香闹学　飏歌传统曲目。故事见于汤显祖的传奇《牡丹亭》中之一出，原名《闺塾》。最初由昆剧演出，后京剧按昆曲本演出，飏歌《春香闹学》系据京剧改编。

写南安太守杜宝礼聘陈最良作西席，为其女丽娘讲授经书，并命婢女春香伴读。陈最良性迂阔，事事须按塾规，不许丽娘主婢越雷池一步。春香天真活泼，不耐约束，对陈的迂腐尤感可笑，时加戏弄。陈愤欲辞馆，为丽娘所劝止。

二十世纪三十年代，"如赓飏"、"小潮音"等飏歌社曾演唱此曲目。

封神榜　讲鉴、福州评话传统书目。长篇连台本，长度随表演者不同而异。

讲鉴前辈艺人演出时为按照许仲琳《封神演义》照本宣讲。在书场上演时，必在讲台后面设一神坛奉祀姜太公，演员上演前先上香以营造气氛。说到姜太公封神时，说书人与听书人还必须共同出资摆宴酬神，祈保平安。以后福州评话艺人演出《封神榜》时，除对情节加以丰富外，敬神行规也逐渐废弛。二十世纪八十年代后少见演出。

福州评话的前辈艺人，有的截取《封神演义》的主要回目，以夹说夹吟的形式演释故事，单独成篇。如《进妲己》、《文王囚姜里》、《反朝歌》、《比干剖心》、《摘星楼》、《梅伯炮烙》等。清末民初福州评话"八部堂"中之徐炳铨、徐天生都曾说红了《梅伯炮烙》。

秋　江　南词传统曲目。又名《秋江别》、《陈姑赶船》。故事见明传奇《玉簪记》。

《秋江》系其中之一折。昆曲等诸多剧种均有改编本，南词系据苏州滩簧移植。

曲目叙女贞观道姑陈妙常与观主的内侄、落第书生潘必正互相爱慕，产生爱情。观主发现后，逼迫潘生离观赴京赶考。妙常闻讯，连夜乘舟追赶，在老渔翁帮助下终于追上了心上人。全曲人物心理刻画细致，性格鲜明。老渔翁明知故问诙谐打趣，实则热情相助玉成好事，充满喜剧气氛。南词艺人在艺术实践中还吸收了地方方言俚语，使曲目更富有乡土气息。

海底反　锦歌传统曲目。由艺人王棕篯等创作于二十世纪三十年代末。属锦歌八小折之一。作者用神话的手法，将龙王及鱼虾龟鳖水族人格化；演绎了一段水族反压迫斗争的故事。

故事描写霸道的龙王在海底游玩时，遇见美貌的鲤鱼旦，欲霸占为妾。回龙宫即令水母当喜婆，龙虾吹礼号，虾姑举凉伞，海鲈提宫灯，龟鳖沿途放鞭炮，空铿鱼打大锣开道，迎亲仪仗浩浩荡荡，气焰极为嚣张。鲤鱼旦坚贞不屈，恳求水族兄弟姐妹帮助。众水族常受龙王欺压，个个义愤填膺，群情激昂，公举鲸鱼为王，沙鱼当先锋，鳄鱼为大将，海和尚作军师，海马充文书，乌贼鱼放火号，以及有技能的扁鱼使飞刀，梭仔鱼为神箭手，牛尾鱼使铁鞭，奋勇争先把水晶宫包围起来。龙王深居宫中，正在做新婚美梦。龟相急报军情，龙王即派出虾兵蟹将出宫拼杀。结果大败逃回龙宫挂起免战牌。海战的消息传至内河的水族，使它们也非常气愤，公举鲈鳗为元帅，调兵遣将，拔寨进军海底。龙王惊恐万状，派龟鳖出宫议和，发誓不娶鲤鱼旦，请求水族兵马撤离龙宫。水族兄弟抗争胜利凯旋而归。

该曲目演唱后，很快就在各锦歌馆传开。1956 年王棕篯对原作进行整理，当年由中国唱片公司录制唱片发行国内外。

海堤之歌　锦歌曲目。共二十八行。

二十世纪五十年代初期，厦门市人民填海造堤，建成了一条五里长堤。作者林桧年以极大的政治热情，创作了锦歌说唱《海堤之歌》礼赞了这一伟大创举。

《海堤之歌》成篇后，曾由白水仙演唱。他或用锦歌〔硬调〕(即大调)引吭高歌，或用锦歌〔背思仔〕抒情吟唱，或借热情奔放的锦歌〔更鼓调〕演唱。1957 年被荐赴京参加全国职工优秀文艺节目汇报演出，并获得优秀节目奖。曲本于同年刊登在《厦门歌声》第二期；厦门人民广播电台曾录作保留节目播放；1979 年曲本又被选入《厦门曲艺志》。

流水欢歌　福州评话书目。1965 年福州市曲艺团副团长吴乐天根据福建省著名劳动模范王水强的典型事例编演。六千字，讲演三十分钟。

福州一家电机厂的工人王水强精通技术，经常带着徒弟得水积极主动做售后服务。除夕夜又赶到罗源山区，为农民修水轮泵和电机。社员们夸他是真劳模。

1965 年吴乐天以此书目参加福建省曲艺会演得到好评。话本发表于《群众演唱材料(福建省)》(1965 年)。

铁姑娘勇捉美国狼　竹板歌曲目。武平县钟国梁于二十世纪六十年代作词编曲。共五十五句，另有夹白。曲目取材于当时越南人民抗美斗争的故事。

叙越南广义省巴托乡有位姑娘，身体强壮，能文能武，英勇顽强，人称铁姑娘。她十六岁时就参加了游击队，后来曾任游击队小队长。一天，得到情报，伪乡长的母亲做寿，美军顾问要来赴宴。她奉命带领十名队员去抓美国顾问和伪乡长。她安排六人在外面埋伏，自己和另三名队员扮成大土豪大摇大摆地进入伪乡长家，见洋鬼子、土霸都已经喝得大醉，便佯装敬酒来到顾问身边。顾问见了想调戏她，她便用枪口顶着敌人的胸膛，大喝一声："不许动！"顾问便举手喊投降。这时，伪乡长忙掏枪，却被游击队队员眼疾手快，一枪打死。美、伪军卫兵还想反抗，顾问连忙下令把枪放下。因为他知道自己的生命已掌握在游击队手里，如果卫兵一开枪，那他的生命也就完了。游击队押着顾问正要撤离现场，远处响起了敌人的警报。铁姑娘果断地命令四名队员留下阻击，其余队员先把顾问押走。当阻击任务完成，正要掩护同志撤离时，自己右腿中弹受伤，她忍痛扔出最后一颗手榴弹，把追在前头的敌人全炸死，自己也晕倒在草地上。情况万分危急，幸得游击队大队人马赶到，消灭了敌人，铁姑娘得救。从此，铁姑娘名扬天下。

这个曲目曾由龙岩地区代表队演出并于 1965 年 6 月参加"福建省革命曲艺观摩演出大会"。曲本于同年 12 月 1 日由福建省文联主办的文艺杂志《热风》试刊第二期上发表。这年秋，龙岩专区第一文工队在龙岩曹溪、东肖，漳平永福、城关等地巡回演出时亦演唱此曲。

秦瑞云　福州评话传统书目。又名《瑞云哀史》。约五万多字，演出近五个小时。

叙明代侠士刘刚在家乡山东济南府路见不平，打死"丁家三虎"，逃奔浙江杭州。因盘川用尽，有家难归，在"菊仙院"门前啼哭先灵，意图自缢。惊动楼上乐妓秦瑞云，临窗掷金钿相助。刘翌晨上门拜谢。闻知瑞云乃安徽人氏，父官知县，因未奉上宪准许，便开仓赈荒，获罪处死，母又病死归途，故卖身葬母，沦落烟花卖艺不卖身。刘刚遂与瑞云结为兄妹，并令鸨母停业从良。刘刚做成这桩义举后离开杭州，继续逃难，后上山落草为王。鸨母趁刘不在，暗将瑞云卖与富商为妾，大娘因妒投毒，误杀富商，反诬瑞云为凶手，又贿赂官府，将瑞云定成死罪。刘刚下山接妹，恰遇瑞云被押往刑场行刑，于是大闹法场，救瑞云上山安身。

福州评话名艺人陈春生约于二十世纪四十年代运用福州评话红粉武侠套路编演了这本评话。在高台可连讲两场。因语言通俗生动，人物活脱，笑料丛生，唱腔优美，极受听众欢迎。1958 年，陈春生截取其中一段，即从刘刚逃亡杭州到命菊仙院停业，兄妹暂别为止，重加整理，约讲四十五分钟，名为《刘刚闹院》。先后参加福建省首届曲艺会演和同年 8 月在北京举行的第一届全国曲艺会演，受到大会好评。1963 年，中央人民广播电台录存了全本《瑞云哀史》。"文化大革命"中，福建人民广播电台录存的全本和会演本录音及福州人民

广播电台转录保存的资料全部被毁。1979年，靠中央台幸存的全本录音，又复转录保存。陈春生生前曾将这本评话传授徒弟叶神童、林木林，徒孙王秋怡等。

《秦瑞云》的文字本，1982年经黄宗沂记录整理，收集在中国曲艺家协会福建省分会编辑的内刊《陈春生评话选集》中。

秦始皇巡游遇畲人 　　鱿鱿祈传统曲目。流行于闽东畲族乡村。

叙太古时代的高辛帝曾赐铁诏，特准畲人世代开山垦荒，免服徭役，迄今畲家祠堂门口仍以对联形式记其事。上联是："功建前期，帝曾高辛亲敕授"，下联是："脉承天裔，皇子王孙免差役"。但是在秦始皇时代，畲人也被抽去筑长城。有一次，秦始皇微服访畲村，见一位七八十岁的老妪在割稻子，问她儿子为何不来？老妪诉说三个儿子皆被征召筑长城，并诉说近年来畲家的疾苦。秦始皇一一记下，回朝后斥责有司妄为，下诏把被抽调来的八万零三名畲家人全部放回。

秦雪梅 　　南音传统曲目。故事源于无名氏创作明传奇剧中《商辂三元记》(又名《断机记》)。

内容叙明代秦雪梅在未婚夫商霖死后到商家守节，并尽心抚育商霖之妾所生的遗腹子商辂。商辂三元及第后奏请朝廷旌表秦雪梅。

南音《秦雪梅》有"指套"《汝因势》共五阕，三至五阕叙其他故事，一、二两阕以秦与商霖初识时，令爱玉将香囊退还商霖为内容；《春今卜返》和散曲《莲步行来》等则表现秦雪梅苦心教子的情景。

瓮中捉鳖 　　福州评话书目。1963年夏，林光耀根据报纸新闻报道创作。约四千字，可讲二十五分钟。

写广东澄海县坝头公社洲畔大队民兵王良河，一日清早发现一股美蒋武装特务。王拒绝特务头子魏雄文的威胁利诱，不肯带路而被绑进甘蔗园。后王乘敌不备，跑到民兵队部报讯。美蒋特务走投无路，窜上渔民庄汉坤、庄汉烈兄弟的船上，企图逃命。经庄家两兄弟巧妙周旋英雄搏斗，王良河又带民兵前来围捕，终于在公社与附近边防部队的配合下，瓮中捉鳖，将美蒋武装特务一网打尽。

话本于1964年1月，由福建人民出版社编入《农村俱乐部》第二期。

贻顺哥烛蒂 　　福州评话传统书目。清嘉庆年间历任福州府、县父母官的王绍兰曾屡次断决奇案，为民排难解纷。被百姓誉为包公式的清官，其种种巧妙断案的故事在民间流传很广。福州评话因有"王公十八判"的传统系列书目。《贻》书即十八判中之一判。为本曲种的特有书目。作者不详，约成书于清朝末年，共二万余字，为一全本，可演讲三小时。

叙清末福州商业中心上杭街有小商人马贻顺，经营丝线店，吝啬成性，中年未娶。在讨取高利贷利钱时，遇见美貌的陈春香披孝新寡，询问其邻居道士婶，知其夫陈春生代父充当水手放洋，据报遇风落水身亡。贻顺因她貌美贤慧勤俭，又能珠算，善持家，乃乘危以高

利贷施小恩小惠于春香的公公陈友德，继而求婚。陈由于感恩，求恳其寡媳陈春香改嫁马贻顺。春香无奈允婚但与贻顺约法三章：一、陈春生落水未见尸体，倘若生还，当圆原配；二、三厚待陈友德，养老送终。马贻顺以春生必已死无疑，便一一答应。

婚后，春香生一男一女。忽一日陈春生生还，春香告以约法三章之事，但马反悔。春生赎妻不成，上控于福州海防厅王绍兰。贻顺坚执约法三章，乃权宜之计，事过境迁，且已有子女，怎能悔婚。王绍兰要春香自己做主。春香这时也甚感两难，表示："前夫有情，后夫有义"，只求大人为民做主。王绍兰念及事关家庭夫妻，不能轻率专断。正在难解难分之际，躲在屏风后偷听堂审的夫人白云玉，心生一计，乃令侍婢以奉茶为由，传递一小条子与王，王绍兰读柬大喜，下令将春香带到后衙，交夫人讯问。春香被带入后衙不久，忽报自缢身亡，抬尸出堂。王绍兰于是判决：谁愿领回礼葬者为夫，另一人则给以适当补偿。春生申言春香为我而死，申请收领；而贻顺盘算人死无用，何必徒费巨资。春生抚尸痛哭，春香霍然起坐，责贻顺惟利是图。贻顺后悔无及，向堂官索偿。王绍兰当场塞给大捆红包，贻顺以为内藏银币，归家启视，乃是烛蒂，才知吝啬过甚，人财两空。

"王公十八判"是福州评话的系列公案书，本来都属"正剧"范围，唯独《贻顺哥烛蒂》于二十世纪三十年代，经黄仲梅"扮底"演出时，删去唱词，而大大加浓了"喜剧"味道；同时设计了许多"花"（包袱），淋漓尽致地表现和嘲讽了马贻顺的吝啬，给听众以强烈印象。因而在《王公十八判》系列中别具一格，受到听众极大欢迎，久演不衰。而带有吟诵词的原本也仍有艺人演出。后传到陈如燕、刘民辉手里时，既保留唱词，又保留黄仲梅的"花"。演出仍受欢迎，又传授其女刘小燕，传演不断。

近年，福建省艺术研究所资料室曾从民间购得民国期间在福州的书局石印《贻顺哥烛蒂》福州评话本一册。

渔家女　　歌册曲目。1963 年由陈雪琼作词，陈雪琼、谢学文编曲，林惜玉等人演唱。

作品以女声表演唱的形式，围绕渔家女热爱亲人解放军的主题，热情地描绘了渔岛民拥军军爱民的生动景观，演出效果很好。1963 年曾参加福建省农村业余文艺会演并获优秀奖。曲本收入会演专辑。

高文举　　竹板歌传统曲目。长篇。

故事叙宋朝有一秀才名叫高文举，少年饱学事亲至孝。邻居浪荡子肖不仁，常向高家借贷，后因遭拒怀恨，竟诬高家勾结牛头山贼人坐地分赃。知府不分青红皂白派差前来拿捕，高员外惊吓而死，高文举及其家丁、使女被捕抓，高母投井身亡。高文举在狱中受尽酷刑。时本州富家王员外为女儿王玉珍择婿，知高文举人品，且与其女玉珍同年同月同日同时出生，便用巨金解救文举出狱。高文举遂与玉珍喜结良缘。从此，文举便在岳父家刻苦攻读，终于高中状元。

高文举春风报捷跨马游街，经过相府门前时，一个绣球忽然从天而降落在他的怀里。

原来是温阁老之女温金奉旨彩楼招亲。高正不知所措，已被相府家人当成姑爷拥入府门，不容分说便要遵礼成婚。高极力分说家有发妻，实难入赘。但温相以为纵有糟糠怎敌皇上圣旨？只须一纸休书千两白银何难了断，便命举宴行礼。于是大错铸成。高百般无奈，寄书寄银诉说苦衷，嘱玉珍进京求包公做主。不料家书纹银竟落温相之手。此时，王玉珍因丈夫上京杳无音讯，千里寻夫，一路寻访到京。知高已赘高门，难抑悲愤，只恨侯门似海无由得见。便乔装走唱女，在相府门前卖唱。温金不明底细，令人将其唤进后堂。玉珍借机唱道情斥骂高文举。高惊见玉珍便上前相识，玉珍责其负心，文举真情相告，玉珍始知始末。温阁老事到其间也觉两难，差人请包文拯前来调停。包公来到相府一一问明原委，知文举与玉珍一片真情，也可怜温金已为人妇不可向隅，便断温金与王玉珍姐妹相称，同事文举，团圆结局，皆大欢喜。

此曲目作者和创作年代不详。永定县坎市镇卢寿民曾演唱这一曲目。

高皇歌　绍鹊荀传统曲目。又称《盘瓠王歌》、《祖宗歌》、《盘古歌》。

素有“民族史诗”和“传宗歌”的称誉，是本曲种中的最主要的一部曲目。内容与畲族历史传说及历史连环画相一致，显然先有历史故事，后有此曲目。其作者及创作年代均难稽考。

现存多种抄本，内容基本相同，大致包括六个部分：一、引子；二、叙述祖公龙麒（盘瓠王）不平凡的来历及其征番建奇功而有缘与高辛皇帝三公主成亲的过程；三、叙述祖公生三男三女和皇上赐姓盘、蓝、雷、钟的由来；四、叙述祖公放弃高官厚禄，隐居山林耕田学法，率领子孙到凤凰山开基建业；五、叙述子孙繁衍多年，人多田少，四处迁徙，开拓新天地；六、以反压迫，团结奋进作为尾声。这一曲目最长的版本近三百行，始终以朴素的民族感情，反映原始社会到封建社会，畲族先民对世界的认识，追述畲族的起源和历史沿革。演唱该曲目时十分庄严肃穆，非祭祖或非正规场合不轻易演唱，更不随意对外族人演唱。

这一史诗式的曲目在畲族同胞中相当普及，不但曲艺演唱家和歌手们人人能演唱，许多畲族群众也都能唱。畲瓠祈也有同样内容的书目，以故事形式讲述，可谓家喻户晓。

孩儿井　伬唱传统曲目。词明戏有同名传统剧目，但其情节与本曲目略有不同。

叙一樊姓告老尚书之公子，在孩儿井前的丝线店瞥见女子兰子，心生爱慕，日日借买丝线与之接近。一日买丝线时忽降大雨，借躲雨之机向兰子倾诉爱情。偷食禁果之时，樊公子突然身亡。兰子在嫂嫂帮助下将公子埋于室内地板下，遗腹子冒为嫂嫂之子。孩子长大，因闹学误伤人命，对方家长倚仗权势，欲将兰子之子判斩。兰子无奈，写信将前情告诉樊公子之父。老尚书出面，始得公允判决。

1956 年，林超然参考民间故事重新整理。其中《兰子写信》一段，陈润春采用“数落调”配曲清唱散文体曲词，将兰子写信时的复杂心情唱得动人心弦，催人泪下，曾于 1956 年获福州市曲艺会演一等奖。

借　衣　　𠙶歌传统曲目。又名《连捷借衣》。作者不详。

写周仁吉、连捷为盟兄弟。捷溺于赌博，荒废所学，渐至困顿。仁吉乃思有以激励之。适捷以姑母寿，向周借衣以壮观瞻。周故难之，捷窘，愤而去；及归，妻告以姑母顷遣人送银至，嘱不必往祝寿，明日便船，即赴京应试。遂行。一举成名，得意归。仁吉趋贺，捷有愠色。其妻出，正色告之曰：向所厚赠者，乃仁吉之助，托辞于君之姑母也。捷感愧，亟谢罪，于是交益笃。

二十世纪三十年代，"如赓𠙶"、"金业"、"小潮音"等𠙶歌社都演唱过这曲目。上海高亭唱片公司还灌制了《借衣》唱片，由沈伯和、郑英勋主唱。上海百代唱片社还录制了《借衣》中的"五更鼓"，由郑英勋、刘源沂演唱。福州市文化局艺术研究中心藏有吴香钦的手抄本。

狼窝大爆炸　　福州评话书目。作者陈竹曦，创作于 1965 年 4 月。系根据 1965 年 3 月越南战争中美国驻南越大使馆被炸的新闻报导编写的。短篇，约四千余字，可演二十分钟。

评话以活报剧夸张的手法，描写了南越爱国者反侵略的勇气和神威，刻画了美国侵略者外强内干，在反侵略人民的包围中担惊受怕的窘态。强调抗美援越必胜。

本书由演员叶神童演讲。先后参加 1965 年 5 月福州市第八届曲艺会演及 1965 年 7 月福建省革命曲艺观摩演出大会，被认为语言犀利、形象生动。会演现场反应热烈，被安排进汇报场。赴省演出结束后，市委宣传部又安排了汇报演出。并被听众要求在高台、书场上加演。1965 年福建人民出版社出版了单行本。

破监记　　锦歌曲目。1958 年吴玉培、林鹏翔据陈方的同一题材报告文学改编。共一百五十二行。

故事叙民国十九年(1930)国民党反动派疯狂镇压革命斗争，共产党厦门地下组织遭破坏，有四十七名同志被捕。据内线情报，这些同志不日将被处决，情况万分危急，省委果断决定破监行动提前执行。这天是农历正月初三，大清早厦门监狱门前就来了几个卖零食的小贩，他们一出现就很快便引来一群"闲人"。监狱卫兵正想驱赶，却见三个水手模样的汉子来到门前探监。看守不允。探监者用钱买通看守才得入内。在看守开启二道门时，探监者趁其不防，拔出手枪将看守撂倒。枪声一响，门外卖零食的小贩及"闲人"们，都拔出手枪先打死卫兵，每三人一组或冲进监牢救出同志，或把守大门掩护撤退，监牢乱成一片。看守大叫："共产党来了！"看守长急披衣起床，才探出头就挨了一枪栽倒在地。前后只有十几分钟，劫狱战斗便已结束。及至伪警备司令部援兵到时，人员早已全部胜利转移。活着的几个看守早已吓破了胆，报告说共产党至少来了一千多人。伪司令大惊失声。这时有伪军来报告："有艘火轮从厦门向集美开去，一定是共军！"伪司令硬着头皮下令追赶。可是等到赶上火轮，一看，船上只有一个司炉和一个老舭。

《破监记》1958 年以锦歌说唱形式参加在北京举行的第一届全国曲艺会演。厦门人民

广播电台曾录音播出。曲本在1979年被编进《厦门曲艺选》。

钱顺姐 伬唱传统曲目。系据福州地方故事编写。

叙连江钱顺姐，幼鬻身为林兴祖童养媳。及长，兴祖嫌顺姐貌丑，别娶江氏。江氏早与其表兄潘天吉有染，嫁林后，与潘仍常重拾旧欢。偶为顺姐瞥见，为恐奸情败露，江氏唆使婆婆、丈夫折磨顺姐。兴祖弟兴昌执言劝谏，却遭诬辱，兴昌愤而离家，顺姐亦自悲身世投庵为尼。江、潘又密谋毒杀兴祖母子，纵火灭尸，卷资偕逃。兴昌离家后发奋勤学。会试高中，得官回籍。幸免于难沦落为丐的兴祖前来求恕。兴昌要乃兄迎回顺姐后兄弟始可相容。兄弟乃同到尼庵苦劝，顺姐终不愿还俗。兴昌捕捉江、潘归案。兴祖愧悔撞死。

1958年，此曲目由陈润春口述，陈奋吾整理，参加福州市曲艺会演及福建省首届曲艺会演。闽剧、福州评话有同名剧、书目。

唐山过台湾 答嘴鼓曲目。林鹏翔于1979年创作。

作者借答嘴鼓所具有的幽默、风趣、诙谐等特点，运用对联这一民间文艺形式，巧妙地表现历史及地方风土人情，揭示台湾自古以来就是中国的领土，以及两岸人民盼望统一团圆的深刻主题。曲目具有浓厚的生活气息。演出后很受群众欢迎和喜爱。

该曲目曾先后由中央人民广播电台、中央国际广播电台、福建人民广播电台、海峡之声广播电台、厦门人民广播电台以及中央电视台、台湾电视台播放。影响很大。

桐油煮粉干 福州评话传统书目。《桐油煮粉干》是《王公十八判》系列之一，也是王公案中唯一的民事公案。原作者不详。故事见于林纾的《畏庐琐记》。一万六千余字左右，约可演两个小时。

故事叙清嘉庆年间，福州府侯官县渡鸡口有姜文者，娶妻郑玉娘。玉娘贤慧，事婆婆至孝，一家和顺，亲友赞扬。但婆婆姜张氏嗜赌。一日，姜张氏因疲劳成疾，小两口为她炖了一只当归鸡滋补身体。谁知姜张氏忘记自己已吃了一半，反赖玉娘偷吃，逼姜文打玉娘一耳光。玉娘委曲回房自缢被救，邻里哗然。适县官王绍兰巡街经过，闻说自找上门要审此案。衙役说："清官难断家务事。"王绍兰说："为民父母，岂能不管家事？"但这桩既无人出头当原告，自然也无被告的案子，究竟要怎样审法？一时颇使这位曾经明断过不少无头公案为民伸冤的清官感到为难。审来问去，他忽然心生一计，命姜家三人吃用桐油煮的粉干（即米粉）。吃后三人都呕吐，唯姜张氏吐出的是鸡肉，不打自招，真相大白。王绍兰佯怒，命衙役重责姜张氏，姜张氏大惊且感愧悔，无地自容。姜文、玉娘却跪求父母官愿以身代母亲（婆婆）责。姜张氏也自承过错，愿从此戒赌以免生事。王绍兰念玉娘贤慧姑予宽免不予责罚，谆谆劝谕阖家和睦相处。一时传为佳话。

1979年，福州评话老艺人岳蝴蝶（女）口述少年时所学的演出本，由毛钦铭、陈竹曦整理，由毛钦铭讲演。演出后引起行内外的关注。当年10月参加福州市庆祝国庆三十周年献礼暨福州市第九届曲艺会演，获创作一等奖。1980年参加福建省曲艺会演，获创作奖。

文学本发表于《福建通俗文艺》1981 年第一期，后被收入《榕树丛书·民间文学第二辑》。又经整理者再度整理，收入《福州评话选》。

袖　吐　南词传统曲目。又名《花魁袖吐》。故事见清初李玉《占花魁》传奇。

叙美娘因战乱父女离散，被骗沦为青楼妓女，改名瑶琴。因才貌出众，人称花魁。卖油郎秦重慕其名，罄平日所蓄十两银求得一见。是夜，美娘醉归，秦重一片至诚尽心服侍。美娘呕吐，秦重以衣袖承接。美娘感其诚，以终身相托。后在秦重帮助下，美娘父女亦得团圆。南词《袖吐》为《占花魁》之一折。唱词雅俗共赏，唱腔优美抒情。是南词保留曲目，也是南词教学的主要曲目之一。

特级英雄黄继光　讲古书目。1952 年吴福兴创作。短篇，约七千余字。

叙中华人民共和国成立之初，举世瞩目的抗美援朝战争牵动了全国人民的心。中国人民志愿军战士、特级英雄黄继光用自己的血肉之躯挡住从敌人碉堡里伸出来的机枪枪口，为战友抢占上甘岭主峰打开了前进道路的壮烈事迹，更是为这场战争留下了一曲感天动地的英雄史诗。

1952 年 10 月，厦门工人业余故事队吴福兴结合码头工人的读报活动，自编自演了本书目。厦门市总工会曾帮他总结了经验，随后，他作为厦门市二等模范读报员被推荐在全市宣传工作会议上发言。

祥林嫂　伬唱曲目。1978 年夏，林光耀根据鲁迅小说《祝福》，并参考同名电视剧改编。

写祥林嫂因祥林病死年轻守寡，婆婆在卫老二怂恿下，逼其改嫁。祥林嫂不从，后被抢到贺家山，被迫与猎户贺老六成亲，婚后生子阿毛。不久，贺亦贫病而死，阿毛又被狼叼走。祥林嫂二度回鲁四爷府帮工，因她两次守寡，为主人所歧视，祥林嫂遂将积蓄工钱，到土地庙捐了门槛，以赎“罪孽”。然仍被鲁家撵出大门，沦为乞丐，终于除夕夜，死于风雪中。

该曲由陈润春主唱，邓兰金、钱振华联袂演出。1978 年下半年在天华剧场演出时，一千多个座位连续满坐，剧场效果强烈。1981 年，曲本由福建省曲艺家协会主办的内刊《曲苑》发表。

哥哥当红军　锦歌传统曲目。该曲目流行于 1929—1935 年土地革命时期。当时漳州、龙溪一带的歌仔馆（锦歌馆）以歌仔形式，配上通俗歌词宣传革命，发动民众参加红军。如：“十月桂花开，九月菊花黄。哥哥（伊）当红军，小弟上学堂。当红军，打敌人。工农群众得解放啊得解放。”

曲目作者是高刚山、林廷。首演者为龙眼营乐吟亭歌仔馆艺人林廷。街头演唱，收到很好宣传效果。

雷廷雨　觥觚祈传统书目，流行于福州罗源县。

叙雷廷雨为唐代罗源县凤城卓田垅村人。他仅有一丘肥田，四周均某大户的田产。大

户欲谋雷田，只留三寸田埂，声称，若踩坏他一株秧，须“赔”十斤谷子。雷廷雨即用大毛竹当扁担，挑起耕牛和犁耙走过三寸田埂，大户及其打手无不惊骇。不久黄巢义军进罗源，黄巢闻其名后试其勇，自己的宝马“雪花虎”让他试骑。该马极凶悍，除了黄巢，无人可制服。“雪花虎”驮着雷廷雨腾空而起，雷两腿一夹，竟夹破了马腹。黄巢不但不见怪，还把只有自己才能拔出的宝剑命雷演试。雷廷雨终于拔出了寒光四射的宝剑。黄巢便把宝剑赐给他，封雷廷雨为起义军的先锋。雷廷雨死后，宝剑曾经保留在他的故乡。

郭子仪做寿　锦歌传统曲目。

叙唐名将汾阳郡王郭子仪功勋彪炳，儿孙满堂，一门皆朝廷重臣或驸马亲贵。世人都道他是福禄寿齐全。值兹七十寿诞，王府内外张灯结彩，仪门左右摆齐全副执事，寿堂高悬御赐寿屏。皇亲国戚文武百官无一不来拜寿，府前车水马龙，府内大张筵席，鼓乐喧天。入夜灯烛辉煌，歌舞百戏彻夜不歇……果然满眼风光，花团锦簇。王府庆寿盛况成一时佳话传遍京华。

这个曲目没有具体故事情节，却极细腻的描述庆典过程及其细节，渲染种种喜庆氛围。全曲充满吉祥语言，所以历来深受听众青睐。人们每逢佳节或喜事，大多要点此曲演唱，讨个吉利“彩头”。因此成为闽南方言区流行既广且久的曲目之一。

1956 年，锦歌盲艺人卢菊曾用月琴自弹自唱，（卢来发二弦伴奏）由中国唱片公司录制成唱片，发行国内外，深受听众欢迎。

康大姐探亲　伬唱曲目。1979 年陈竹曦创作。

叙中华人民共和国成立后康克清同志曾率全国人民代表大会代表团到闽西革命老区访问。老一辈革命家关心群众，和群众同甘共苦的优良革命传统在革命老区留下了种种口碑，至今仍为群众所传颂。

1979 年，正值红军入闽五十周年，福州市文化局、福州市文联组织一批文艺工作者赴闽西采访，鼓励创作革命斗争的文艺作品。陈竹曦根据群众的缅怀和一些真人真事创作了伬唱《康大姐探亲》，由陈润春自拉自唱。

徙宅忘妻　飏歌传统曲目。又名《搬厝拍落嬷》。在福州方言中，搬厝即搬家，拍落即丢失，嬷，即妻子。

描述某痴汉平素惧内，却又喜欢在人前虚张大丈夫的架势，结果总是自讨苦吃贻人笑柄。有一天，痴汉搬家，其妻抱着斗灯在与痴汉对唱“荡河船”小调时，一个光棍略施小计便将其妻骗走，痴汉还蒙在鼓里浑然不知。后来当他发现其妻已不在时，先感到莫名其妙，继之惊惶失措地怀疑是否连自己也丢失了！

这个曲目的情节虽很简单，但痴汉的形象呼之欲出，全曲充满喜剧色彩，素为听众所喜爱。作者不详。二十世纪三十年代，“如赓飏”、“小潮音”等飏歌社都曾演唱过这个曲目。上海百代唱片公司曾灌制了由张季如主唱的唱片。

假　日　讲古书目。吴福兴于 1959 年自编自演。短篇。约三千余字。

叙陈梅治和林玉华同是汽车售票员。这天是陈梅治的休假日，但她大清早就到车站找林玉华要搭她的车去梧村。林玉华不在意，因为知道陈的男朋友在梧村附近。其实陈并未在梧村下车，而是随车一路观察林玉华的售票法。当时正开展劳动竞赛，经过群众初评，她们两人成了一对尖子，难分高下。有的说陈梅治卖票快，一分钟能卖十几张，而且总结了经验，条理明晰。有的说林玉华卖票速度比陈快，但要她介绍经验时却说不出什么。群众也就无法评出结果。陈梅治这趟跟车，发现林玉华卖票确实比自己快，原因在于准备工作做得细。例如，她准备了许多九角钱一叠的零钞，来客如给一元钱买的只是一角车票，她能很快找清，不必临时去点。还有，林玉华十分熟悉她的乘客，大体上能从他(她)们的衣着、气质、举止等方面判定他们可能要去的地方，所以当他们一上车，她就已经把他们所需的车票准备好了。这些都是自己应该向林玉华学习的地方。当群众继续评比时，陈梅治在会上推荐了林玉华，介绍了林的售票法和经验，于是劳动竞赛优胜的红旗授给了林玉华。

本书目于 1959 年 1 月在厦门工人文化宫书场首讲。当年 5 月说本在福建省文联主办的《热风》杂志上发表，后又分别在福建的《工农兵文艺创作丛书》及上海的《工农兵文艺创作丛书》上发表。

常青指路　南词曲目。王文绪于 1976 年据京剧现代戏《红色娘子军》改编，沈丽水、叶友璜编曲。

全曲叙中国工农红军红色娘子军连党代表洪常青，为解放椰林寨，消灭南霸天，化妆深入椰林寨侦察敌情。途中遇见刚刚逃出南霸天魔掌，苦大仇深的吴青华。洪常青便指引她投奔革命根据地红云乡，寻找红色娘子军。吴青华成为娘子军战士后，又在洪常青的教育引导及阶级姐妹们的帮助下，逐步成为一名优秀的娘子军连长。

该曲目 1976 年曾被选拔赴京参加全国曲艺会演。由陈玉萍演唱。

崔鸣凤　歌册传统曲目。该曲目源于潮州歌册《崔鸣凤全歌》，在福建流传的系按东山县女歌手黄武英的手抄本演唱。该曲目内容大体照《木鱼歌·潮州歌叙录》编写。上集六卷、下集十四卷，八言联目，不注章回。

曲目叙述唐朝贵州侍郎之子崔鸣凤，与岳丞相之女芝莉自幼订婚，后侍郎病故，家道中落，鸣凤奉母并携妹梅枝、梅香往云南欲投靠岳家。途中母又亡故，卖梅香与平阳府平家，服侍明月小姐。兄妹到云南，岳相不认，并诬崔冒名将其下狱。芝莉告知梅枝。梅枝探监趁机易衣代兄。保宁知府黄少康受岳贿，打死梅枝，抛尸荒郊，被仙人救往四川济隐庵。芝莉闻耗，投江自尽，遇金太守过路搭救，认为义女。鸣凤到平阳访妹梅香，平夫人问明情由，许以女，并赠银入京应试，中状元。宰相吕封欲以女儿美娥许之，遭拒。吕相怀恨在心，奏准皇上，荐罗汉衣，命崔鸣凤往西天雷音寺取经。崔流落番邦六年，观音收去罗汉衣，赠红光珠二十颗。时太子即位，得梅枝，并册为皇后，迎入宫中。鸣凤返京复命，吕相又因崔

丢失罗汉衣未取真经欲治其罪。鸣凤出示观音红珠为证。帝怒，诛吕相。崔与妹梅枝相见后，奉旨归，娶芝莉，诛保宁知府。闻芝莉已死，乃往平阳娶明月，夫妻与妹梅香同往四川，住金太守府中，方知芝莉未死，告太守，鸣凤与芝莉成婚，认金太守为岳丈。

该曲目故事生动曲折，通俗易懂，为黄武英演唱的拿手保留曲目之一。曲本由潮州义安路李万利出版，潮城大街四进士亭脚李万利藏有此本。出版年月不详。

黄濂起义歌　椰鼓咚传统曲目。

全曲叙清末洋教侵入福建，加之吏治败坏捐税似虎。军阀许鸿霸占民女更激化了矛盾，于是壶山脚下渠桥一带农民在黄濂率领下密谋举事，却被文赐告密，义军退守壶山与官兵对峙。三个月后义军聚二千余人攻兴化城，官府佯欲议和却派大兵包围，义军转攻仙游。朝廷被迫妥协减免赋税，安抚义军，又任黄濂为笏石协镇。不久朝廷又反复无常欲将黄濂治罪，黄以衣服下葬，假死归隐山林。

相传此曲系参加起义的农民詹元祥于民国三年(1914)写就，共二千余行，手抄本曾流传莆田各地。因内容重复，经整理后共一千九百行。(见《中国民间歌谣集成・莆田分卷》)叙述生动，人物性格凸现，曲中的地名都是莆仙一带村庄，听众甚感亲切。也是现存的莆田文字资料中唯一反映农民起义斗争的曲艺作品。

断　桥　南词传统曲目。清传奇《雷峰塔》之一折。原系昆曲传统剧目，后为许多剧种所移植改编，南词《断桥》来自苏州滩簧。

叙白素贞(白蛇)自金山败退后，偕小青(青蛇)回到杭州西湖。时许仙亦奉法海之命到西湖，三人在断桥亭相遇，小青欲杀许仙，白素贞对许仙仍怀一片深情，经许一再赔罪，三人终言归于好。福建各地南词均有此曲目。南平南词艺人藏有清同治十年(1871)的手抄本。

智擒美国狼　福州评话书目。1964年由林光耀(笔名：曲锋)根据小话剧《活捉美国兵》改编。系对口评话。约二千五百字，可讲二十分钟。

写的是越南南方广义省一对兄妹阿瑛与阿兰，奉命到江边侦察敌情。突然来了九个走投无路的美军官兵，欲渡河逃遁。兄妹设下巧计，选送其中四名识水性的过河，诱其陷入“歼敌坑”；后将五名不识水性的美军官兵，打落半江。然后，报告游击队队长德顺叔，活擒了五个美国兵。

1964年，由评话新秀刘民辉、陈如燕在光荣剧场举办的“援越抗美评话专场”上对口演出。并到福州幼师学校演出，深受师生赞誉。1965年8月，福建人民出版社在出版“援越抗美演唱材料”，曾将这个话本收在《竹蜂战》小册子中。

智闯雄关　南词曲目。创作于1979年。作者张红斌、肖兆京，编曲陈鸿志。说唱取材于革命故事。

写战争年代，周恩来同志乔装商人，从容机智地闯过敌人封锁线。成曲后由余莲花、程

爱萍演唱，1979年12月随长汀县文艺代表队参加过龙岩地区民间文艺调演。

解放歌　绍鹊苟创作曲目。霞浦县上水、南门山、青福、鲤鱼山、洋边、七斗岔等畲村的歌手集体创作于中华人民共和国成立之初。

开篇叙述毛泽东、朱德领导红军和人民群众推翻三座大山的革命斗争史，继则叙述“打透一九四九年”、“霞浦解放五日透”（农历五月廿一日解放）以后的新生活，歌颂中国共产党，歌颂人民政府，最后以朴素而富有激情的唱词结尾：“姓毛主席管天下，天下农民世越仙（快活如神仙）！”

猴告状　伬唱传统曲目。属伬唱早期之儒林伬曲目。

叙魏生之妻、妹上山采桑，遇恶少马朝勋。马因魏妻貌美乃欲调戏，遭魏妻峻拒。马必欲得手其心始甘。适遇魏生上京赶考，夜宿旅店。马命仆买通旅店店主半夜将魏勒死埋在山坡附近。魏生带有白猴一只，猴通人性，见状趁机脱逃。从此魏妻在家时遭马朝勋纠缠骚扰，不胜其烦，又见夫君离家后杳无音讯，乃由老仆陪同携幼子进京寻夫。途经旅店惊遇白猴。白猴将魏妻等人带到附近山坡埋尸之处垂泪挖土。魏妻情知有异掘土果见丈夫尸体。此情恰被微服出京私访的当今皇帝遇见。帝料魏生必系冤死，命有司审理。白猴又引差役捉拿店主，店主熬刑不起供系马朝勋指使，全案大白。

此曲目流传已久，出自何人之手已难查考。但闽剧有同名剧目。辛亥革命后，“新赛乐”、“复兴”等闽剧班社曾先后演过此戏。伬唱演唱此曲目始于何时，及与闽剧的关系等均不详。

悲欢离合两兄弟　锦歌曲目。由叶腾凤作词，蔡文树作曲。

全曲叙中华人民共和国成立前，国民党为了扩大内战，在台湾强征青壮年入伍。高山族有一对兄弟也被抓了壮丁送到大陆开赴前线作战。他们受尽长官种种欺凌迫害，遭遇极为悲惨。后来两兄弟在一次战役中失散。从此彼此不知对方下落不通音讯。中华人民共和国成立后，兄弟俩都安居乐业喜获新生，也都愈加思念失散的亲人。在共产党和人民政府的关心帮助下，这对失散了三十年的台湾兄弟终又见面团圆。回首往事，痛叙离情，彼此都感慨万千。现在唯一的共同心愿便是盼望台湾早日回到祖国怀抱。

此曲目由刘秀花、何惠芬、李惠娜等演唱，她们突破了锦歌传统的演唱形式，大胆地让说唱人员进入角色作小戏表演的尝试。音乐上也作了大胆改革，保留演员坐唱，配以齐唱、伴唱、分部唱，发展主曲调旋律，强调间奏音乐，渲染作品情节的气氛。演出效果很好，很受观（听）众的欢迎。1976年曾参加福建省曲艺调演。

蒋世隆与王瑞兰　南音传统曲目。

故事叙金兵进犯，蒋世隆、蒋瑞莲兄妹避乱出逃，中途失散。蒋世隆情急呼唤妹瑞莲名，适有王瑞兰者随母逃难亦走散，误将“瑞莲”听为“瑞兰”，急循声寻去，竟是一书生。兵荒马乱，只得从权，乃与蒋世隆结伴同行。瑞兰走失后，王母亦呼唤女名寻找，蒋瑞莲亦误

听，得与王母邂逅，亦结伴同行。逃难途中蒋世隆与王瑞兰两相爱慕，遂盟誓定情。后遇王父，父以门户不当不肯允婚，逼瑞兰随他返乡。瑞兰日夜思念世隆，夜间焚香拜月倾诉情怀。蒋世隆无奈赴京应试，终于大魁天下，衣锦返乡才与王瑞兰完婚。

这个故事始见于关汉卿的《闺怨佳人拜月亭》。另有施惠所作南戏《王瑞兰闺怨拜月亭》，两剧故事除结尾外大致相同，但施本今已不传。南音只有〔非是阮〕、〔婆婆听说起〕、〔秀才娘子〕三首散曲，集中在《宿店》一折中，为店家婆替蒋、王二人说合时，店家婆与王瑞兰所唱。由此可见南音《拜月亭》较接近金陵刻本《新刊重订出相府释标注拜月亭记》。

薛刚反唐　　歌册传统曲目。系长篇本，共十九集。七言联目，只分段落不分章回。

叙唐弘道元年(683)上元夜，唐高宗(李治)与武则天驾临午门城楼观灯与民同乐。薛刚路见不平醉闹灯会，乱中踢死太子吓死天子，闯下弥天大祸。武则天命武三思兵围辽王府，将薛丁山全家三百八十五口打入天牢。李显及忠臣们欲救不能。大臣敬犹无奈携幼子孝恩潜入天牢换出薛蛟为忠良保存后代。武则天趁机将李显贬为卢陵王谪往房州，自己临朝听政，又命筑“铁丘坟”，将薛丁山一家关进“铁丘坟”，只有樊梨花和孝恩二人被梨山老母救去。

时薛刚已趁乱逃出帝京，在卧龙山与女寨主纪鸾英结为夫妻并自立为寨主，招兵买马。京都噩耗传来，薛刚痛不欲生，不顾纪鸾英劝阻，又潜入京都哭祭铁丘坟，遭武承嗣所率御林军的重重围困。马登将幼子马成托与鲁王程咬金后率先冲入重围，箭射武三思坐骑，御林军大溃，马登与薛刚逃离险境，在潼关总兵尚元培掩护下过潼关回卧龙山。武三思率大兵围山搦战。薛刚夫妇迎敌。武三思败逃。纪单枪匹马追至荒山上忽然腹痛，在葵花树下产子取名薛葵。武三思又回兵围山。薛刚、吴奇等赖狄仁杰搭救出重围，在房州与马周、王欣、曹彪等会合，同往汉阳扶佐李旦举事。一路势如破竹，攻陷帝京，杀武则天及其奸党，李旦复位。薛刚兄弟刨开铁丘坟，樊梨花及孝恩从天而降，薛家三百八十五口死里逃生合家团聚。程咬金见忠臣得脱劫难，竟大笑而亡，寿长一百二十八岁。

《薛刚反唐》内容庞杂，围绕薛刚这条主线还有程咬金庆寿、李靖救薛强、窦一虎兵镇西凉、武三思谋立为储君，敬业、敬犹被骗杀、卢陵王设擂等故事，都为群众所津津乐道。传本系由女歌手黄武英(1923—)据潮城府前街瑞文堂藏版手抄。作者及原出版年月不详。

感谢公主　　南音传统曲目。作者及创作年代均不详。

叙北宋末徽、钦二帝被掳，朱弁为宋使前往金国向二帝请安，却被金国拘禁并强招为驸马。朱弁不屈。雪花公主敬朱忠义，二人名为夫妻实为兄妹。十六年后，朱弁获准回朝，朱感公主深情临行依依惜别。这个短篇曲目即描叙朱弁与雪花公主惜别的的情景。

1955 年由纪经亩对原作节奏缓慢、结构松散、冗长累赘的部分以及唱词中一些因发音晦暗影响曲调和唱词连贯的衬词进行了认真的整理改动，使曲目面貌焕然一新。当年由林旺燕、白丽华演唱参加福建省音乐舞蹈会演，获优秀节目奖、传统创新奖。经过整理改编

的《感谢公主》，经过交流深受海外同仁的喜爱和推崇，台湾南音社团无一例外地都照纪经亩的改编本演唱，也在各种场合受到奖励。曲目曾被《中国曲艺音乐概论》引用、收入，并用中、日、英、法四种文字向全世界介绍。

新风颂　福州评话书目。林光耀于二十世纪七十年代初期创作。约八千字，可讲四十分钟。

叙老贫农李大婶的女儿订婚时，男家送来一包礼物。李大婶误作彩礼收下。其女少萍要婚事新办，坚持退回"彩礼"。母女争论不休。少萍只好请来未婚嫂子洪英，佯称洪英娘也要彩礼，经一番劝说，李大婶终于觉悟。适少萍的未婚夫梁刚来，才知道那包礼并非彩礼，而是"红农二号"良种。

《新风颂》由刘民辉、陈如燕首次对口讲演，当年在北峰等地巡回演出时，深受山区农民的欢迎，书场喜剧效果强烈。后福州评话艺人陈水官改为单口演出。话本刊登在1973年1月21日《福建日报》第四十四期"武夷山下"副刊。

新娘上任　福州评话书目。林光耀于二十世纪六十年代初根据短篇小说《火焰》改编。约七千字，可讲三十余分钟。

写的是福建大田县文江公社红旗生产队改选新队长时，老中农吴礼景提名选他的侄媳妇、才过门的新娘子、五好团员王若兰，队里青年也十分赞同。岂料，新娘上任后，正当秋收秋种大忙时节，吴礼景却不出工，去庙前赶圩。王若兰亲自到圩场找到"二叔"。二叔夫妻凭借将若兰的丈夫长青带大的情份，要她徇私照顾。新队长坚持原则，不讲私情，召开社员大会，帮助吴礼景把劲使到集体上来，使到社会主义道路上来。

此书曾由陈如燕首演。在北峰巡回演出时，深受当地农民欢迎。《新娘上任》话本在1965年被福建人民出版社收在《红色售货员》的小册子中。

蓝佃玉　绍鹊苟、觥觚祈传统书目。曾在各地畲村广泛流传，创作年代及作者已无从稽考。

故事叙某年，畲家书生蓝佃玉上京赴试，路遇响马被劫上山寨。寨主乃女侠，对蓝一见倾心。她说："当今奸臣弄权，朝纲不振，贪官污吏横行，莫求功名莫作官！"蓝佃玉自认为肩不能挑手不能提，只有当上好官为百姓。最终相约：蓝佃玉在山寨读三年书，下科再去应试。蓝佃玉在寨里勤苦读书，并常吟诗作赋。女寨主命石匠将其诗作刻在岩石上，又教他习武。两人心灵日近，终成眷属。

三年易过，考期将近。蓝佃玉别妻应试，得中状元。当时边疆不宁，武将都已戍边在外。忽报西番入侵，皇帝吓得六神无主。太后听说新科状元文武双全，叫皇帝下诏，由蓝佃玉挂帅出征。蓝氏自知不谙兵法、武艺不精难于抵敌，但不敢违旨，勉难开赴边关。

蓝佃玉经过一年征战，不但无功，还遭围困。他死守孤山，上表求援，另请山寨夫人发兵来救。此时军前已经粮尽，官兵几欲饿死。忽然地里长出一丛丛从未见过的"野草"。为

了探明究竟，蓝佃玉拔起一丛野草，带出一串球状的薯块。他就像烤地瓜那样烧烤，熟时状如“鸟蛋”(黑蛋)。旁人怕毒死不敢吃，蓝佃玉亲口尝试，不但没有中毒，而且吃饱了肚子。于是传令士兵以天赐的“鸟蛋”充饥。不久，夫人前来杀退西番，夫妻并辔班师回朝。出发前，蓝佃玉下令士兵们别忘了带颗“鸟蛋”回家种。原来这是良种马铃薯。从那以后畲家人就有了马铃薯。

僧尼会　南词传统曲目。又名《双下山》或《僧尼下山》。

故事最早见于明郑云珍《目连救母劝善戏文》及清张照《劝善金科》。

故事叙青年尼姑色空无法忍受青灯黄卷的寂寞及佛门清规戒律的束缚，向往世人的幸福生活。下山途中与一同样处境的青年和尚相遇而结合。昆曲有此曲目，后为苏州滩簧移植。南词《僧尼会》系来自苏州滩簧，唱词诙谐风趣，曲调优美活泼。是一个很受听众欢迎的南词曲目。

蔡伯喈与赵贞女　南音传统曲目。

蔡伯喈与赵贞女的故事最早见于宋代民间传说(故事)，故有“满村听说蔡中郎”的诗句。最早见于戏剧作品的是南宋时的南戏《赵贞女蔡二郎》，为现知最早的南戏作品之一。写蔡伯喈弃亲背妇，为暴雷震死。剧本已失传。元末高则诚又作《琵琶记》，题材虽然相同，结局却大异其趣。《琵琶记》写的是赵五娘埋葬公婆之后便行乞进京寻夫，赖相府牛小姐相助，夫妻终得团圆。这样，高则诚把蔡伯喈的弃亲背妇改为无奈，将其不忠不孝改成全忠全孝，变谴责为同情。南音《蔡伯喈与赵贞女》显然是接受了《琵琶记》的影响，故事走向两者一致，但在南音里表现得似更淋漓尽致。情节可分为三个部分：《闺怨》、《贞女行》、《入牛府》。指套有《想君去》、《飒飒西风》、《玉箫声》、《亲人远去》等四套；散曲有《伯喈富贵》、《逢着年冬》、《画公婆》等九首。

蔡松坡打倒袁世凯　福州评话传统书目。黄仲梅据《中华民国演义》编演。一全本，约二万五千字，可讲三小时。

叙民国初，袁世凯窃任大总统后，阴图恢复帝制，疑忌云南督军蔡锷，骗他进京，晋封高职，实行软禁。又密遣长子袁克定率一批党羽监视和软化他。蔡锷佯与周旋，暗中设法逃脱。适袁克定挟迫他嫖妓，介绍名妓小凤仙与他见面。蔡发现凤仙与袁有仇，且为人正直，于是争取她的配合和掩护，假装沉迷酒色，以麻痹对方。并通过大闹戏院，打发其母及夫人逃脱，然后设计潜逃出京，回到云南，起义讨袁。得到各方响应，打倒了袁世凯。

作者黄仲梅，在师叔赖德森的帮助指导下，根据《中华民国演义》自编自演此部评话。时间在二十世纪三十年代后期。先是“扮底”演出，以后久扮成“崭底”，演出脚本逐渐定型。故事内容比之《民国演义》有关章节有较大的发展。对蔡松坡的大勇、大智、大忍；袁世凯的老奸巨猾；袁克定等貌似精明毒辣，其实愚昧；小凤仙的风尘侠气等人物性格特征，都着力塑造刻画。并在险恶的环境中与强敌斗智，凸现了蔡松坡的英雄形象。语言幽默生动，情

节曲折、悬念丛生，演出后取得轰动效应。传徒苏宝福、唐彰文。苏宝福加上吟句，闹书静说；唐彰文则加大表演幅度，说得火爆。1956年6月，由唐彰文讲演，参加福州市曲艺会演，获书目奖。八十年代电影《知音》成名后，有人认为评话本产生于三十年代，与电影故事的走向相一致，且能发挥其口头文学的自身优势，某些细节的刻画评说更为细致。都认为是福州评话"扮底"艺术的成功精品。

鼓浪屿号载客来　　南音曲目。由许绩源作词，江吼作曲。短篇曲目。

描述八十年代初，第一艘从香港载客来厦门的鼓浪屿号客轮驶抵和平码头时，受到厦门人民热烈欢迎的喜庆场面，充分展现了祖国改革开放的新气象。由王小珠等人演唱。1980年厦门南乐团曾带这个曲目参加福建省曲艺调演，并获创作奖、演出奖。

榜山风格赞　　芗曲说唱曲目。柯振兴创作于二十世纪六十年代初。

描写1963年春，漳州遭受百年不遇的特大旱灾。闻名全省的闽南谷仓——龙海县龙江下游，有数十万亩的早稻因缺水无法播种，县委提出"九龙江有水不算旱"的抗旱救灾号召，要在榜山公社上游堵江截流，以保证下游几十万亩早稻的及时播种，但这样做就要淹没榜山堤外一千三百多亩即将收成的丰产小麦。在"小局"与"大局"、公与私的矛盾斗争中，榜山的广大贫下中农发扬了"丢卒保车"的共产主义风格，牺牲自己堤外一千多亩的小麦，及时完成堵江任务，战胜旱灾，夺得当年早稻丰收。从此，"榜山风格"以顾全大局的共产主义精神被永世传颂。

该曲目当年参加省曲艺会演获得创作奖、演出奖。福建人民出版社也同时将作品推向省内外。

碧海丹心　　芗曲说唱曲目。吴福兴创作于二十世纪六十年代初。共二百余行，属短篇说唱。

故事叙十四号台风刚过去，十五号台风又跟踪袭来。海上交通断绝，岛上驻军粮油补给不继。这时战士们发现远处海面上像有一艘小船正在狂风恶浪中艰难地向小岛驶来，老班长心情万分激动，他知道一定是"名誉班长"骆偏全为他们送补给来了。原来骆偏全是一位英雄船工支前模范，被战士们称做不穿军装的"名誉班长"。这几天他见台风肆虐，海上禁止船只出航，若再不给岛上送补给，战士们就可能断炊，为此心急如焚。刚才他见海面风势稍稍平静，便不顾同志劝阻，硬要装船出港。谁知小帆船刚进海域，大风便又一阵紧过一阵。顷刻间狂风呼啸浪涛扑面。骆偏全一时睁不开两眼，小帆船早被风浪推着向敌占岛方面飘去。待到睁开眼来看时心里不觉一紧，急忙扳住舵头调转风帆，但目标已被敌岛守军发现，顿时轰隆隆几声巨响，几发炮弹在帆船周围炸开。骆偏全的脚已被弹片擦伤血流不止，再加海水打在伤口上，阵阵揪心疼。这时我军也开炮了，拦头劈脸打得敌军成了哑巴。骆偏全咬紧牙关趁势驾着小船驶出敌军射程之外，又经搏风斗雨，载着部队军需给养的小帆船终于靠上我军驻防的小岛，顿时引起岛上战士一片欢腾。

《碧海丹心》是以福建省劳动模范、厦门支前英雄船工骆偏全为原型人物编写的。由苏朝润演唱。1962年曾参加福建省职工业余文艺创作评奖，荣获优秀作品奖。曲本刊于《厦门日报》副刊(1965.9.30)。

紫玉钗　　伬唱传统曲目。属伬唱早期之儒林伬曲目。闽剧有同名剧目。系据唐代蒋防《霍小玉传》改编，文词典雅酣畅，缠绵悱恻。传说为曹学佺编写。

叙说唐大历时，霍小玉赘李益为婿，约期迎娶。不料李益一去不返，别娶卢氏。霍小玉思怨成病。侠士黄衫客闻说情由，强挟李益至小玉家中。小玉病已支离，倚娘肩而悲诉，满腔哀怨含泪迸出，含恨而终。此曲目儒林伬时就奉为典范，是儒林伬的代表性曲目。历代艺人曾以此作为评定艺术等级的考试曲目。唱腔亦历经琢磨而有所发展。陈润春演唱此曲目中"饲药"、"追思往事"等名段时，在原有缠绵哀怨的基调上，加强内在力度，使之外柔而内刚，准确地表达了霍小玉此时此境的复杂情感。

墦间祭　　伬唱传统曲目。属伬唱早期之儒林伬曲目。故事见于《孟子》。

叙古有齐人者，有一妻一妾。齐人家业荡尽沦为乞丐，却仍在妻妾面前矫饰富有。每日早出晚归，必称赴某豪富宴。妻觉其形迹可疑，乃跟踪窥察。时值清明，有华周之妻携婢到墦间祭祀亡夫。齐人乞得祭品又往他处求乞。齐人妻见状大恸，归来对齐人妾泣诉所见。齐人佯醉携祭品归，一如往日信口吹嘘。妻妾气愤道破真情，并以大义相责。齐人羞愧无地自容，立誓自新。

《墦间祭》始于何时，出于何人之手，均已无从查考。

嘲日军　　锦歌曲目。

《嘲日军》是1937—1938年抗日战争初期的救亡弹词之一。作者凯鸣。作者运用当时漳州一带民众喜爱的歌仔(锦歌)长工调，以通俗、夸张的语言讽刺侵略者的愚蠢与无知。如："讲起日军真畏寒(意即不害臊)，开来战船想要爬上山。其实上山是无这快。(意即没那么容易)，沉落海底就卖龟怪(意即你就没着了)。"由林廷、王棕篚等艺人组织上街宣传演唱，很受民众欢迎。

传统曲(书)目表

名称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇幅	备注
七侠五义		讲古	长篇	
七十二恨		椰鼓咚		
八仙图		歌册	长篇	
八宝金钟		歌册	长篇	
八十岁生仔		椰鼓咚		
八宝公主		歌册		
八劝兄		锦歌	短篇	
二度梅		盲人弹唱	短篇	
二度梅		锦歌	短篇	
二十步送哥		盲人弹唱	短篇	
二十四孝		嘭嘭鼓		
二四十送		锦歌	短篇	
十二碗菜		盲人弹唱	短篇	
十二烟花		盲人弹唱	短篇	
十二生肖		盲人弹唱	短篇	
十二思君		盲人弹唱	短篇	
十二月长工		竹板歌	短篇	
十二月怀胎		竹板歌	短篇	
十二福景		锦歌	短篇	
十二生相		锦歌	短篇	

(续表一)

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　幅	备　注
十八帝		绍鹊荀	短篇	
十劝妹		锦　歌	短篇	
十步送哥		锦　歌	短篇	
人生乐		贼　歌	短篇	
万花楼		嘭嘭鼓		
三十六送		梆鼓咚		
三十六岁牵孙		梆鼓咚		
三戏过其祖		福州评话	长篇	
三剑侠		讲　古	中篇	
三笑		讲　古	中篇	
三伯英台	笔录	锦　歌	长篇	
三十劝娘	传授	锦　歌	短篇	
山水劝		唱曲子	短篇	
山伯英台		大广弦说唱	中篇	
大闹开封府		嘭嘭鼓	短篇	
大伯公歌		锦　歌	中篇	
千里送		十番八乐	短篇	
二十四孝子		宣讲善书	中篇	
小红袍		歌　册	长篇	
土地公歌	笔录	锦　歌	中篇	
五娘跳古井		锦　歌	中篇	
五虎平南		歌　册	长篇	
五虎平西		讲　古	中篇	
五虎平南		嘭嘭鼓	中篇	
五子哭墓		芗曲说唱	短篇	
井边会		锦　歌	短篇	

（续表二）

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　　幅	备　　注
无影歌	笔录	锦　歌	短篇	
王昭君	笔录	锦　歌	长篇	
王成龙		绍鹊荀	中篇	
王郡主归宋		十番八乐	短篇	
孔　子		绍鹊荀	短篇	
天仙配		绍鹊荀	中篇	
天官赐福		梆鼓咚	短篇	
天宝图		嘭嘭鼓	中篇	
尹弘义		南　音	短篇	
双狮记		绍鹊荀	短篇	
双凤钗		歌　册	长篇	
双金龙		歌　册	长篇	
双玉凤		歌　册	长篇	
双鹦鹉		歌　册	长篇	
双凤奇缘		歌　册	长篇	
双白燕		歌　册	长篇	
双驸马		歌　册	长篇	
双珠凤		讲　古	中篇	
水蛙记		歌　册	长篇	
水廷仙		歌　册	长篇	
水　浒		讲　古	中篇	
火烧楼		大广弦说唱	中篇	
火烧楼		锦　歌	短篇	
月里寻夫		大广弦说唱	中篇	
丹桂图		伬　唱	短篇	
夫妻劝		唱曲子	短篇	

（续表三）

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　　幅	备　　注
卢仁龙		绍鹊荀	中篇	
卢俊义流放沙门岛		南　　音	短篇	
白牡丹		嘭嘭鼓	短篇	
白蛇传		芗曲说唱	短篇	
白蛇传		讲　　古	中篇	
白蛇传	笔录	锦　　歌	长篇	
白兔记	笔录	锦　　歌	中篇	
玉堂春		嘭嘭鼓	短篇	
玉萍得银		椰鼓咚	短篇	
玉亨施舍		椰鼓咚	短篇	
玉葫芦		福州评话	中篇	
玉螃蟹		福州评话	中篇	
玉蜻蜓		讲　　古	中篇	
玉蜻蜓		歌　　册	长篇	
玉针记		歌　　册	长篇	
玉兔记		绍鹊记	中篇	
玉杯记	传授	锦　　歌	中篇	
玉贞寻夫	口述	锦　　歌	短篇	
长毛歌		竹板歌	短篇	
讨食歌		竹板歌	短篇	
讨学钱		锦　　歌	短篇	
江东妃放鸭子		椰鼓咚	短篇	
四十八种达埔		椰鼓咚	中篇	
四美图		歌　　册	长篇	
四季歌	口述	锦　　歌	短篇	
申公报		贴　歌	短篇	

（续表四）

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　　幅	备　　注
刘全善		十番八乐	短篇	
刘海砍樵		南　　词	短篇	
刘弄月		歌　　册	长篇	
刘成美		歌　　册	长篇	
刘　秀		歌　　册	长篇	
刘文龙		南　　音	短篇	
刘阮天台采药		南　　音	短篇	
刘伯温		绍 鹊 苟	中篇	
刘知远		绍 鹊 苟	中篇	
刘廷英	口述	锦　　歌	长篇	
刘全进瓜		锦　　歌	长篇	
东周列国志		讲　　古	长篇	
东汉演义		讲　　古	长篇	
包公案		讲　　古	中篇	
包公出世		歌　　册	长篇	
龙井渡头		歌　　册	长篇	
龙女试有声		南　　音	短篇	
龙虎会		绍 鹊 苟	短篇	
龙凤金耳扒		福州评话	长篇	
凤娇与李旦		南　　音	短篇	
甘　罗		绍 鹊 苟	短篇	
司马相如与卓文君		南　　音	短篇	
旧断案	笔录	锦　　歌	长篇	
尼姑记	传授	锦　　歌	中篇	
北绣阁罗		南　　音	短篇	
出外歌	口述	锦　　歌	短篇	

（续表五）

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　幅	备　注
打金枝		锦　歌	中篇	
安童闹		锦　歌	中篇	
安安送米		梆鼓咚	中篇	
百祥花	口述	锦　歌	短篇	
百花亭		十番八乐	短篇	
百子千孙		梆鼓咚	短篇	
百美图		唱曲子	短篇	
买臣休妻	传授	锦　歌	中篇	
杀子报	口述	锦　歌	中篇	
杀　狗		十番八乐	中篇	
杂货记	笔录	锦　歌	中篇	
沉香破洞		绍鹊荀	中篇	
沉香救母		嘭嘭鼓	中篇	
朱　弁		南　音	短篇	
朱寿昌		南　音	短篇	
朱弁回朝		十番八乐	中篇	
冯长春		歌　册	长篇	
竹钗记		歌　册	长篇	
老大姐嫁翁		大广弦说唱	短篇	
西汉演义		讲　古	长篇	
西游记		讲　古	中篇	
西厢记		十番八乐	短篇	
贞节坊		梆鼓咚	短篇	
过到番邦更艰难		竹板歌	短篇	
扫　松		南　词	短篇	
巧团圆		飏　歌	短篇	

（续表六）

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　幅	备　注
邱丽玉		福州评话	中篇	
红　拂		十番八乐	短篇	
观音抱子		梆鼓咚	短篇	
李　逵		嘭嘭鼓	短篇	
李益与霍小玉		南　音	短篇	
李闯王		绍鹊荀	中篇	
牡丹对唱		唱曲子	短篇	
牡丹对药		南　词	短篇	
苏秦佩剑		十番八乐	短篇	
苏　秦		南　音	短篇	
苏东坡贬费州		南　音	短篇	
苏酚奴与赵不敏		南　音	短篇	
苏　三		南　音	短篇	
灶君报		伬　唱	短篇	
走火从良		飏　歌	短篇	
吕蒙正		芗曲说唱	中篇	
吕蒙正		锦　歌	中篇	
芦林相会		南　词	中篇	
宋江杀惜		南　词	短篇	
宋帝禺		歌　册	长篇	
时迁过关		南　词	短篇	
狄青征西		歌　册	中篇	
狄仁杰		福州评话	长篇	
弧形剑客		讲　古	中篇	
灵芝记		歌　册	长篇	
庞卓花		歌　册	长篇	

（续表七）

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　幅	备　注
严兰贞		歌　册	长篇	
阿容娘		歌　册	长篇	
杜　牧		南　音	短篇	
杜十娘	笔录	锦　歌	长篇	
寿昌寻母		南　音	短篇	
寿昌寻母	传授	锦　歌	中篇	
抗金兵		南　音	短篇	
两兄妹（火烧楼）		绍鹊苟	中篇	
花魁女	口述	锦　歌	长篇	
乌鸦记	口述	锦　歌	长篇	
乌猪乌狗	口述	锦　歌	短篇	
乌白蛇		锦　歌	中篇	
闵损拖车	传授	锦　歌	中篇	
弄倒钱筒	笔录	锦　歌	短篇	
陈杏元和番		锦　歌	长篇	
陈杏元		南　音	短篇	
陈翠娥过五更	笔录	锦　歌	短篇	
陈三磨镜	笔录	锦　歌	中篇	
陈世美	笔录	锦　歌	长篇	
陈世美		绍鹊苟	中篇	
陈鞋记	口述	锦　歌	长篇	
陈三五娘		绍鹊苟	中篇	
陈三五娘		南　音	短篇	
陈三五娘		大广弦说唱	中篇	
陈三五娘		芗曲说唱	中篇	
陈三五娘		十番八乐	中篇	

（续表八）

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　幅	备　注
陈三五娘		盲人弹唱	中篇	
陈文龙祭江		南　词	短篇	
陈靖姑		福州评话	中篇	
杨瑄与翠玉		锦　歌	长篇	
杨瑄与翠玉		南　音	短篇	
杨国显失印		绍鹊荀	中篇	
杨文广		歌　册	长篇	
杨六使斩子		歌　册	短篇	
杨明劝妻		唱曲子	短篇	
杨家将		嘭嘭鼓	中篇	
杨管弦	传授	锦　歌	中篇	
审陈三		锦　歌	中篇	
担夫歌	笔录	锦　歌	短篇	
金花投江	笔录	锦　歌	短篇	
金姑赶羊		南　音	短篇	
金如龙		歌　册	长篇	
金燕媒		歌　册	中篇	
金腰带		唱曲子	短篇	
纸马记	口述	锦　歌	长篇	
郑元和	笔录	锦　歌	长篇	
郑元和		伬　唱	中篇	
郑唐传		福州评话	长篇	
陆凤阳		歌　册	长篇	
陆小龙祭江		南　词	短篇	
和答记		歌　册	长篇	
和睦劝		唱曲子	短篇	

（续表九）

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　幅	备　注
张红梅		歌　册	长篇	
岳　传		讲　古	中篇	
岳飞哭母		芗曲说唱	短篇	
岳飞哭墓		锦　歌	短篇	
英烈传		讲　古	中篇	
英台山伯		十番八乐	短篇	
英台山伯		盲人弹唱	短篇	
卖草墩		南　词	短篇	
济公传		讲　古	中篇	
活捉三郎		南　词	中篇	
卖画寻夫		十番八乐	短篇	
苦难歌		竹板歌	短篇	
迫父回家		盲人弹唱	短篇	
牵尪姨	传授	锦　歌	短篇	
牵尪姨		南　音	短篇	
林则徐		绍鹊苟	中篇	
林　璋		歌　册	中篇	
孟姜女		南　音	短篇	
孟姜女哭长城		芗曲说唱	中篇	
孟姜女赏花		盲人弹唱	短篇	
孟丽君		歌　册	中篇	
孟丽君		唱曲子	短篇	
孟　道		十番八乐	短篇	
周廷章与王娇鸾		南　音	中篇	
周德武		南　音	短篇	
周怀鲁		南　音	短篇	

（续表十）

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　幅	备　注
周成过台湾		大广弦说唱	中篇	
武则天		歌　册	长篇	
海　瑞		歌　册	长篇	
封神榜		讲　鉴	连台本	
施三德		讲　古	中篇	
施公案		福州评话	中篇	
珍珠塔		嘭嘭鼓	中篇	
珍珠衫	笔录	锦　歌	长篇	
毡笠记		福州评话	中篇	
昭君和番		盲人弹唱	短篇	
哭梧桐		盲人弹唱	短篇	
浪子回头	口述	锦　歌	短篇	
修桥铺路好		榔鼓咚	短篇	
修　行		榔鼓咚	短篇	
拾亲记	传授	锦　歌	中篇	
赵　盾		南　音	短篇	
越匡胤下江南		歌　册	长篇	
赵贞女		十番八乐	短篇	
说　唐		讲　古	中篇	
说　唐		嘭嘭鼓	中篇	
春　江		十番八乐		
姜子牙		南　音	中篇	
姜太公		绍鹊荀	中篇	
姜孟道与陆贞懿		南　音	中篇	
借衣劝夫		唱曲子		
益春探监	笔录	锦　歌	短篇	

（续表十一）

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　幅	备　注
粉妆楼		讲　古	中篇	
粉妆楼		唱曲子	短篇	
破腹验花	口述	锦　歌	长篇	
秦雪梅	口述	锦　歌	长篇	
秦凤蔺		歌　册	中篇	
秦香莲		芗曲说唱	短篇	
秦世美		歌　册	长篇	
钱四娘		梆鼓咚	中篇	
祥二娘		唱曲子	短篇	
莲花调		竹板歌	短篇	
梁意娘		南　音	短篇	
梁山伯与祝英台		南　音	短篇	
梁祝游春		锦　歌	中篇	
梁士奇	口述	锦　歌	长篇	
唐三藏取经		南　音	短篇	
唐伯虎点秋香		讲　古	中篇	
聂胜琼		南　音	短篇	
贾似道		南　音	中篇	
真凤儿与张应麟		南　音	短篇	
真旗假旗		歌　册	中篇	
诸葛亮与蒲夫人		南　音	短篇	
狸猫换太子		南　音	短篇	
臭头娶某	传授	锦　歌	短篇	
桃花搭渡	口述	锦　歌	短篇	
病子歌	笔录	锦　歌	中篇	
铁钉证		锦　歌	短篇	

（续表十二）

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　幅	备　注
铁扇记		歌　册	长篇	
莲花调		竹板歌	短篇	
高文举		歌　册	长篇	
高文举		十番八乐	中篇	
高希谅		南　音	短篇	
雪梅思君	笔录	锦　歌	短篇	
雪梅与商辂		盲人弹唱	中篇	
商　辂		锦　歌	长篇	
移楼记		锦　歌	中篇	
探哥调	笔录	锦　歌	短篇	
探亲相骂		贻　歌	短篇	
雅片歌	传授	锦　歌	短篇	
崔淑女皇陵墓踏春		南　音	短篇	
绣鞋记		绍鹊荀	中篇	
曹操下江南		绍鹊荀	中篇	
曹翠娥		歌　册	长篇	
乾隆君游山东		歌　册	长篇	
乾隆君游江南		歌　册	中篇	
乾隆君游古莲寺		歌　册	中篇	
隋唐演义		歌　册	长篇	
隋唐演义		讲　古	中篇	
黄良盏		歌　册	中篇	
聊　斋		善　书	中篇	
鸳鸯图		嘭嘭鼓	短篇	
断机教子		芗曲说唱	短篇	
游石莲寺		歌　册	长篇	

（续表十三）

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　幅	备　注
郭华与王月英		南　音	短篇	
番婆弄		南　音	短篇	
谢玉辉		歌　册	长篇	
梦中悟		飏　歌	短篇	
貂蝉拜月		南　词	短篇	
貂蝉女		南　音	短篇	
董永遇仙姬		锦　歌	短篇	
董　永		南　音	短篇	
董　永		锦　歌	短篇	
彭公案		讲　古	中篇	
韩廷美	口述	锦　歌	长篇	
韩国华与连理		南　音	短篇	
韩寿偷香		南　音	短篇	
蒋媛与南楚材		南　音	短篇	
摇鼓歌	传授	锦　歌	中篇	
骗缘报	传授	锦　歌	短篇	
赌博歌		锦　歌	单曲	
新造乾隆君		歌　册	长篇	
新造金燕媒		歌　册	长篇	
新娘歌	传授	锦　歌	短篇	
詹典嫂	口述	锦　歌	长篇	
蓝翠英		歌　册	长篇	
瑞兰走雨		十番八乐	短篇	
琴桃・仙姑探病		十番八乐	短篇	
雌雄鸳鸯		嘭嘭鼓	中篇	
紫燕资令		南　词	短篇	

（续表十四）

名　　称	传授、口述、笔录	所属曲种	篇　幅	备　注
紫荆亭		歌　册	长篇	
赞南海观世音		南　音	短篇	
管甫送		盲人弹唱	中篇	
潘必正与陈妙常		南　音	短篇	
翠英仔		歌　册	长篇	
辕门斩子		盲人弹唱	短篇	
蒋仁贵征东		歌　册	长篇	
薛刚反唐		绍 鹊 荀	中篇	
薛丁山		绍 鹊 荀	中篇	
褒姒竹钗记		歌　册	长篇	
颜明嫂出海		十番八乐	短篇	
燕青打擂		南　词	中篇	
穆桂英破七十二阵		歌　册	长篇	
癞疴脱壳		歌　册	长篇	
警世通言		善　书	中篇	
麟儿报		飏　歌	短篇	

整理改编、创作曲（书）目表

名　　称	整改者或作者	整改创作时间	所属曲种	备　注
农民歌	高刚山、林　廷	1929—1935	锦歌	短篇
当红军	高刚山、林　廷	1929—1935	锦歌	短篇
犯人歌	高刚山、林　廷	1929—1935	锦歌	短篇
妇女歌	高刚山、林　廷	1929—1935	锦歌	短篇
送哥哥	高刚山、林　廷	1929—1935	锦歌	短篇
帮助红军	高刚山、林　廷	1929—1935	锦歌	短篇

（续表一）

名　　称	整改者或作者	整改创作时间	所属曲种	备　　注
哥哥当红军	高刚山、林　廷	1929—1935	锦歌	短篇
探监歌	高刚山、林　廷	1929—1935	锦歌	短篇
八劝亭	高般若、陈郑煊	1937—1938	锦歌	短篇
从军歌	高般若、陈郑煊	1937—1938	锦歌	短篇
劝姐妹	高般若、陈郑煊	1937—1938	锦歌	短篇
东北军自述	高般若、柯国安	1937—1938	锦歌	短篇
东北写真	黄文智	1937—1938	锦歌	短篇
生活埋	高般若、柯国安	1937—1938	锦歌	短篇
抗战歌	高般若、陈郑煊	1937—1938	锦歌	短篇
新郎当兵	高般若、陈郑煊	1937—1938	锦歌	短篇
骂汉奸	丙　东	1937—1938	锦歌	短篇
脱去摩登换军装		1937—1938	锦歌	短篇
提起武器		1937—1938	锦歌	短篇
两张烟纸		1953	锦歌	短篇
海防前线的母亲	吴灵石	1956	锦歌	短篇
海上轻骑兵	林鹏翔	1963	芗曲说唱	短篇
渔家女	陈雪琼	1963	歌册	短篇
夺琴记	杨联源	1976	锦歌	短篇
解放台湾带头走	宋集仁	1979	锦歌	短篇
清明思亲	石扬泉	1982	锦歌	短篇
红领巾	柯振兴	1983	锦歌	短篇
郑唐闹花院	林光耀	1988	福州评话	中篇
三重山			绍鹊苟	以下以笔划为序 中篇
三家福			芗曲说唱	中篇
千里共婵娟			南音	短篇

（续表二）

名　　称	整改者或作者	整改创作时间	所属曲种	备　　注
大娘补缸			锦歌	短篇
小方言			绍鹊苟	短篇
火环记			绍鹊苟	中篇
双绫帕	钟学吉		绍鹊苟	原名《龙凤帕》 中篇
凤阳花鼓			锦歌	短篇
中秋月圆	林鹏翔		答嘴鼓	短篇
天稀奇	兰波里		答嘴鼓	短篇
玉猫记	钟学吉		绍鹊苟	原名《玉箫闹东京》 中篇
玉鹤记	兰益寿		绍鹊苟	中篇
刘钧三娘	兰凤銮		绍鹊苟	原名《宝莲灯》 中篇
包公判仁宗	钟学吉		绍鹊苟	原名《仁宗不认母》 中篇
齐天大圣	吴伙顺		绍鹊苟	原名《孙悟空》 中篇
江　姐			讲古	中篇
江　姐			南音	短篇
白水寨	吴伏顺		绍鹊苟	中篇
司各脱自叹			锦歌	短篇
刘月娥抛绣球 答记者问			锦歌	短篇
古城颂			南音	短篇
后和番	雷绍春		绍鹊苟	原名《陈杏元》 中篇
红裙记	兰凤銮		绍鹊苟	中篇
奶娘记	钟　桂		绍鹊苟	原名《陈靖姑》 中篇
红军陷漳			芗曲说唱	短篇

（续表三）

名　　称	整改者或作者	整改创作时间	所属曲种	备　　注
多子没多福			答嘴鼓	短篇
军民联合歌			竹板歌	短篇
何文秀	钟学吉		绍鹊荀	中篇
灵芝草	钟学吉		绍鹊荀	中篇
纸马记			绍鹊荀	中篇
豆油酱醋各有所爱			答嘴鼓	短篇
陈毅拜访陈嘉庚			锦歌	短篇
花言巧语白骨精			锦歌	短篇
侨眷蔡淑端			南音	短篇
侨乡伯与鲍仔螺	兰波里		答嘴鼓	中篇
孟姜女	钟学吉		绍鹊荀	中篇
林爽文	钟学吉		绍鹊荀	中篇
忠义图	兰益寿		绍鹊荀	原名《五更记》中篇
洪武帝			绍鹊荀	中篇
参加儿童团			锦歌	短篇
夜梦周总理			南音	短篇
林海雪原			讲古	中篇
牧羊歌			锦歌	中篇
林兆攀砸卖人行			锦歌	短篇
青年守寡最难过			锦歌	短篇
织网歌			歌册	短篇
张罗带			绍鹊荀	中篇
珍珠记			绍鹊荀	中篇
香柴扇	兰凤绍		绍鹊荀	原名《百蝶香柴扇》中篇
前和番	钟　桂		绍鹊荀	原名《王昭君》中篇
唐伯虎	钟学吉		绍鹊荀	中篇

（续表四）

名　　称	整改者或作者	整改创作时间	所属曲种	备　　注
泉州蔡六合			答嘴鼓	短篇
哑巴媳妇做客	兰波里		答嘴鼓	短篇
祝你永远健康			答嘴鼓	短篇
查某仔贼			答嘴鼓	短篇
家人翻身乐融融			竹板歌	短篇
看命先生			南音	短篇
前线英雄老民兵	陈清平、解金镛		芗曲说唱	短篇
浪子回头			锦歌	短篇
秦世良			绍鹊荀	中篇
诸葛亮	钟学吉		绍鹊荀	中篇
桐江魂			南音	短篇
桃花搭渡			答嘴鼓	短篇
铁道游击队			讲古	中篇
高颜真			绍鹊荀	原名《割肝记》中篇
乾隆王下江南	岔头畲村集体创作		绍鹊荀	中篇
薛平贵			绍鹊荀	长篇
薛文打擂	钟学吉		绍鹊荀	原名《八美图》中篇
骑驴探亲			锦歌	短篇
游淡水湖	兰波里		答嘴鼓	短篇
探祖家	兰波里		答嘴鼓	短篇
娶媳妇			锦歌	短篇
韩世昌			绍鹊荀	中篇
蓬莱仙岛	兰波里		答嘴鼓	短篇
厦门名菜名点杂谈			答嘴鼓	短篇
厦门烧肉粽			答嘴鼓	短篇
厦门地名字			答嘴鼓	短篇

（续表五）

名　　称	整改者或作者	整改创作时间	所属曲种	备　　注
路过平安桥			答嘴鼓	短篇
漂纱记			绍鹊苟	中篇
新工头笑面虎			锦歌	短篇
蜈蚣乐	陈清平		锦歌	短篇
想来算去			答嘴鼓	短篇
新景歌			答嘴鼓	短篇
钢铁是怎样炼成的			讲古	中篇
碧桃花	钟　桂		绍鹊苟	中篇
赠月镯			绍鹊苟	原名《赠玉镯》中篇



音　　乐

福建曲艺音乐历史悠久，形式多样，有着独特的风格和浓郁的地方色彩，根据曲种音乐的不同特点，大致可分为六大类，即牌子曲类、摊簧类、鼓词类、渔鼓类、板歌类、吟诵类。

牌子曲类：包括南音、锦歌、伬唱、飏歌、十番八乐、芗曲说唱、大广弦说唱、盲人弹唱等八个曲种。牌子曲类的主要特点是多曲联缀成套，或以单曲反复演唱，用以抒情、写真和叙事。这些曲种都有乐器伴奏。

摊簧类：福建曲艺中的摊簧类主要是流行于各地的南词。

鼓词类：福建省属鼓词类的曲种仅建瓯的唱曲子一种。因唱词为七字句，演唱时以鼓为主要伴奏乐器，故归入鼓词一类。

渔鼓类：渔鼓类演唱以渔鼓和简板为伴奏乐器而得名。福建的渔鼓有两种：一种是流行于莆田、仙游一带的梆鼓咚；一种是流行于闽南的嘭鼓唱和闽东的嘭嘭鼓。

板歌类：福建省的板歌类曲种，主要有流行在闽西客家一带的竹板歌。与北方的快书、快板不同之处是，有固定的曲调和板式。

吟诵类：福建省属吟诵类的曲艺音乐形式有福州评话（序头、吟句和诉牌）和歌册两种。

语音与腔调

福建方言以多姿多彩、纷繁复杂著称，其主要成因是由于社会的分化，地域的阻隔，特别是随着人口的迁徙，人们在新的地区、新的社会环境中逐渐形成独特的、和其他方言区殊异的方言及方音。

福建的方言及方音同中原汉人自六朝始多次带来当时的中原语音有关。汉以前，居住在福建的是史书称为闽越的少数民族。秦始皇统一天下征服百越之后，在福建设立了闽中郡。三国时期，东吴人逐步从会稽经浦城到闽北开发，他们带来的是上古时代的南方方言，即杨雄《方言》中所划分的“南楚”、“江淮”的方言。汉人首次大规模迁移入闽是西晋末年。《九国志》载：“永嘉二年（308），中州板荡，衣冠始入闽者八族”。这次南下带来的是当时中

原(据史载是河南中州一带)的口语。唐代初期随陈政、陈元光入闽到漳州一带屯垦,五代随王潮、王审知南来到闽东、闽南、闽北开发,以及“客家人”的三次南迁,客语在闽西等地传播等,都对中原方言的进一步传播和福建诸方言的逐步形成产生积极的催化作用。

经过长期的发展融合而形成多层覆盖、块状分割的福建方言,早期分为三大方言群、七大方音区。即:闽海方言群的闽东方言区、莆仙方言区、闽南方言区,闽中方言群的闽中方言区、闽北方言区,闽客方言群的闽北客话区、闽西客话区,此外尚有北方方言岛。近年来语言学家又把福建的方言分为闽语、客语、赣语三大类。其中闽语又可分为六个区、十个片;客赣可分为三个区、七个片。

收入本卷的二十七个曲种,除了南词是用蓝青官话演唱、大鼓曲用中州官话演唱外,其余均用当地方言或方音演唱。其中,吟诵类及牌子曲类中的念唱曲与方言结合得特别紧。现将流行于闽东、闽南方言区的曲种音乐与方言的关系及其演唱特点,择要分叙于下。

闽东方言区:本方言区以福州为代表。南片包括福州、闽侯、长乐、连江、福清、平潭、闽清、永泰、古田、屏南、罗源等十一个市县,北片包括福安、宁德、周宁、寿宁、柘荣、福鼎、霞浦等七个市县。流行本方言区的曲种有福州评话、伬唱、飏歌和嘭嘭鼓。

福州音系,习惯称之为“八音”,如《戚林八音》、《美全八音》。也就是说,福州音系的声调平上去入共有清浊两套。但由于中古汉语向近古汉语发展的过程中出现了一条有规律的变化,叫“浊上归去”,浊上声归并到去声,只剩下一个清上声,形成阴平、阳平、上声、阴去、阳去、阴入、阳入七个声,所以今天福州话声调有七个,其调类和调值见下表:

福 州 话 声 调 表

调　类	阴　平	阳　平	上　声	阴　去	阳　去	阴　入	阳　入
调　值	˦˦ 44	˥˧ 53	˧˩ 31	˨˩˧ 213	˨˦˨ 242	˨˧ 23	˥ 5
例　字	机温	其交	纪稳	记愠	忌韵	吉屋	及物

注:连续变调有半阴去 ˨˩ 21,半阳去 ˨˦ 24。

福州评话中的序头、吟句、诉牌是较有代表性的吟诵调,字调和唱腔的关系极为密切。下面以“福州评话三杰”之首、著名艺人陈春生的唱腔为例,说明方言声腔与唱腔的关系。

阴平低唱:福州音系的阴平为高平调,调值 44,发音时气流沿着一条水平线前进,可无限延伸,一直到气弱音息。但福州评话的调值远较实际口语调值为低。陈春生先生从青衣开蒙,运气行腔尤其显得低沉哀婉。

1 = A　　　　　　　　　　　　　　　　　　选自《秦瑞云·邂逅》

【半泪嗓】

4/4 1 6. 6 i6 5 5 | 3/4 5 5 6 53 | 4/4 532 1 - - |

（哎 呀） 凄 凉 （哎） 情 景 又 听

5 6 5 3 2 - | 1 1 6 - - ‖

凄 凉 （呀） 声 音

阳平高出：福州音系阳平为高降调，调值53，在福州评话中陈春生行腔落差较小，只是造成一种高音下降的音势，调值也较口语为低，往往在旋律音前加一音高若干度的装饰音，形成“阳平高出”：

1 = ♭B　　　　　　　　　　　　　　　　　　选自《珍珠塔·庵堂会母》

【高山流水】

サ 5 5. 3 i 2 i 3 i 2 3 2 i 2 3 2 i 6 - ‖

下 山 时 候 （哇） 慢 慢 的 行

上声降而平：福州音系上声为中降调，调值31，先降后平，尾声稍可延长，语感上成为311，陈春生唱上声字有两种情况：一是同口语大体一致，降而后平；另一是升而后平。

1 = A　　　　　　　　　　　　　　　　　　选自《秦瑞云·提要》

【序头】

2/4 6 6 1 0 | 5 5 2 3 | 5 3 2 1 | 1 - | 1 - ‖

全 册 书 名（啊 就） 瑞 云 痛 史

阴去降而升：福州音系阴去为曲折调，降而后升，调值213，其上升者势较弱，语感上常处于21状态。

1 = A　　　　　　　　　　　　　　　　　　选自《玉螃蟹》

【联珠平】

2/4 3 5 5 2 | 5 5. | 3/4 5 3 3 3 6 1 ‖

我 仔 你 自 己 要 紧 立 志

阳去升而降：福州音系阳去亦为曲折调，调值242，升而后降，陈春生行腔基本与口语吻合。

1 = ♭B　　　　选自《秦瑞云·帽头》

【序头】

2/4 3 3 2 1 | 1 3 5 | 3. 3 2 1 ‖

秋（哇）至 群 雁（就）天（啊）边 叫，

阴入中升：入声不入韵，自元周德清《中原音韵》"平分阴阳，入派三声"以来已成定例，但闽剧唱腔有时入声可以入韵，如《百蝶香柴扇·铁断桥》中的"寂、别、彻、接、结、列"，六字全押入声韵。陈春生唱腔中尚未见过入声入韵的，这同福州评话上仄下平的协韵格律有一定关系。

福州音系阴入为23，中升，尾音稍可延长。

1 = A　　　　选自《秦瑞云·邂逅》

【半泪嗓】

4/4 5665 5 3 3 0 | 3/4 3553 2. 1 6161 | 4/4 2 3 53 2 1 6 ‖

在奴 门 前 这等 （啊） 哭啼。

阳入微降：福州音系阳入调值5，由于收音急促，无延续音，语感上听不出升降，但陈春生为了便于行腔，有时出现尾音微升或微降现象。

1 = A　　　　选自《秦瑞云·邂逅》

【半泪嗓】

4/4 6 5 3 53 5. | i 6 i 6 5 32 1 1. ‖

开 起 纱 窗 手 倚（罗） 门槛，

闽南方言区：以厦门为代表。东片包括厦门、金门二市县，南片包括漳州、龙海、长泰、华安、南靖、平和、漳浦、云霄、东山、诏安等十个市县，北片包括泉州、南安、惠安、永春、德化、安溪、同安、大田等九个市县。流行于本方言区的曲种有南音、盲人弹唱、锦歌、芗曲说唱、大广弦说唱、歌册。下面举南音为例，说明方言与唱词的关系与其演唱的特点。

南音发祥于泉州，千百年来，虽辗转流传于海内外，却"离乡不离腔"，其唱词始终以泉州话为标准。泉州方言是个多元的综合体，它与六朝雅言、古越语、吴语、楚语等都有密切的关系。至今尚完整地保存了古代平、上、去、入四个声调，平声、上声、入声又根据声母的

清浊各分阴阳，去声不分阴阳，故有七个声调；

泉州音声调表

调　类	阴　平	阳　平	阴　上	阳　上	去　声	阴　入	阳　入
调　值	˧ 33	˨˦ 24	˥ 55	˨ 22	˥˩ 41	˥ $\underline{5}$	˨˦ $\underline{24}$
例　字	东	同	懂	动	栋	督	毒

由于泉州方言中保存许多古语，使南音的曲调具有古朴幽雅、委婉柔美的特点。南音演唱同样要求字正，其中“文、白、方、官、古、外”各音必须严格分清。

文：指文读音，也称为读书音，其字音接近官话音。有些词非用文读不可，如《勒马催鞭》曲中的“致因此父东子西天南地北，骨肉遭流离”。

白：是白读音，即说话音，吐字如同平常讲话。南音演唱绝大多数是用白读音，如《为着命怯》曲中“父母兄弟，拆散分开，阮今值这”，必须用白读音。

方：指方言。南音演唱以泉州（今称鲤城区）方言为标准。但为了避免字音的相谐混淆，有的唱字则按其它方音的读音演唱。如“卜”应按惠安方音“bbóh”来读；“巾”字，如乌巾、汗巾，读作“gūn”，如读泉州音就会和“君”字混淆起来。《陈三五娘》曲目中有许多词也用了其他地方的方音，如“一身爱卜去君乡里”一句中，“一”读“són”，似福州方言，“乡”读“híong”，似漳州方言。此外，同时也有方音、白读音交替的情况，如“十四暝月光”一句，第一遍“月”读“gguén”，似漳州方言，第二遍以泉州方言读“ggé”。

官：系蓝青官话；旧时把夹杂有别地口音的北京话，称作“蓝青官话”。如《告大人》一曲中王月英用方言唱，包公则必须用蓝青官话唱，俗称“南北交”。

古：古汉语读音，这些音在现实生活中已不再使用了，如“今”字，用于“今卜”读“dnà”，“今日”读“gīm”，用于“今旦”读“gín”。“gīm”“gīn”两音，系已消亡的古音。再如“寒衣”中的“衣”字，必须唱成“wui”音。

外：指汉语语言以外的语言，就是通常说的“外来语”。如《听见雁声悲》中马夫唱的“巴图儿禀上娘娘你听”，“巴图儿”即蒙古语“拔都”，是元代对勇士的美称。

除上述文读、白读之外，也有同一句词，文读、白读交替的，如陈三与五娘私奔，逃出花园时所唱的《当天下咒》中“阿娘头上钗”一句，第一遍文读，第二遍则白读。再如郑元和千金耗尽，沦落街头为乞丐时所唱的《三千两金》，其中“十年窗前”和“三年一望”二句也须文读、白读交替。

从以上谱例中，我们可以很明显地看出，属于牌子曲类的音和属于吟诵类的福州评话

有较大的区别。南音虽然也注意方言与曲调的结合，但更注重人物感情的表达、旋律发展的规律及曲调的框架，不拘泥于声调的高低，虽声调相似，但曲调却有所变化。

与其他艺术形式的关系

与戏曲相通。在收入本卷的曲种中，有七个曲种的音乐与福建地方戏曲剧种音乐有着极其密切的关系，如伬唱、飏歌与闽剧，十番八乐与莆仙戏，南音与梨园戏、高甲戏、打城戏、泉州木偶戏，芗曲说唱、大广弦说唱与芗剧（歌仔戏），南词与南词戏。其中有单向吸收的，也有双向交流的。

单向吸收指的是曲艺吸收戏曲的或戏曲吸收曲艺的，如伬唱，其唱腔与闽剧基本相同，它也是由小调、飏歌、江湖、逗腔、啰啰组成的，近年来其演唱风格更具有闽剧化的倾向；芗曲说唱和大广弦说唱，其演唱曲牌、主要伴奏乐器均采用芗剧（歌仔戏）；南音音乐则被梨园戏、高甲戏、打城戏、泉州木偶戏所吸收；南词戏也是在南词坐唱的基础上发展起来的。

双向交流指的是互相吸收，如十番八乐大量的曲牌采用莆仙戏，但它也有一些曲牌被莆仙戏所吸收运用，如莆仙戏《陈三五娘》中的〔道和生查子〕、〔高阳台〕，《蔡伯喈》中的〔桂淘金〕、〔同仁好〕、〔琵琶别〕即是；在《西厢听琴》、《姜孟道》、《曹彬看灯》、《吕蒙正》等剧目中都吸收了十番八乐的曲牌。

在曲艺音乐和戏曲音乐的交流中，有一些不仅曲牌彼此相同，曲目和主要唱段的唱词也相同，这一点南音和梨园戏的关系具有代表性。南音的散曲及“指”中共有七十三个故事，与梨园戏相同的曲目就有三十六个，其中属“上路”“十八棚头”的有《王魁》、《赵贞女》、《王十朋》、《孙荣》、《朱买臣》、《朱寿昌》、《刘文龙》、《尹弘义》、《孟姜女》、《苏秦》、《苏英》、《姜孟道》等，属“下南”“十八棚头”的有《苏秦》（与“上路”同）、《吕蒙正》、《何文秀》、《刘永》、《周德武》、《周怀鲁》、《郑元和》、《商辂》等。还有部分属于小梨园“十八棚头”，如《朱弁》、《潘必正》、《蒋世隆》、《高文举》、《葛希谅》、《韩国华》、《陈杏元》、《昭君和番》等，再加小出《番婆弄》。此外，南音里还保存有梨园戏《赵盾》、《云英行》、《梁祝》、《杨瑄》等四个遗目。梨园戏有些剧目的主要唱段和南音是相同的，如《陈三五娘》中的〔因送哥嫂〕、〔绣孤鸾〕、〔年久月深〕、〔三哥暂宽〕等。

在曲艺音乐和戏曲互相吸收中，其中一部分是基本保留原状，也有一些根据曲种、剧种本身的艺术风格、表演手段和故事情节的不同而进行变化。如莆仙戏曲牌〔狮子序〕被十番吸收后改动的情况，见下例：

狮　　子　　序

1＝F　　《姜孟道》赵夫人〔贴旦〕 姜孟道〔生〕唱腔　　原曲郑鸿恩演唱　改曲萧祖植演唱　谢　宝　燊记谱

中速稍慢

原曲（贴旦）：サ 6̂ 5̂ 3̂ － | 4/4 1 1 2 5 3 2 | 1 2 1 0 3 2 6 |
阁 下 汝 容 听 言

改曲（贴旦）：4/4 6 6 5765 3 21 6532 | 1 6 2312 5 51 6532 | 1 2 1253 2327 6 67 |
阁 下 汝 容 听 言

原曲：2 7 6 0 2 7 6 | 5 － 6 6 | 5· 7 6 5 3 2 4̂ | 3̂ －（略）
语

改曲：2532 726 0 27 6276 | 5323 5 6 276 | 5· 7 6765 343 2345 | 3 －（略）
语

上例改动的手法主要是加花，用以发挥十番的演奏特色，同时把第一小节散板サ 6̂ 5̂ 3̂ －改为实板 4/4 6 6 5765 3 21 6532，因为十番演奏没有鼓指挥，不宜奏散板。反过来戏曲在吸收曲艺音乐后，则根据舞台演出的要求，在保持曲艺音乐基本音调的情况下，注重戏剧情节、人物性格，结合人物的喜怒哀乐，采取了多种手法进行变化。

与器乐曲共用。南音指套和十番八乐的许多曲子是既可演唱又可作为器乐曲演奏的。南音的四十八套指，都是有词、有谱，并附琵琶弹奏指法，但百分之九十以上是用来演奏，演奏者和听众大都是闭着眼睛在心中默唱，这是一种非常独特的欣赏音乐的习惯。相反的，少数南音的“谱”却被填入词进行演唱。如“谱”《起手板》第六节《绵答絮》，填入《三千两金》的词，内容是《郑元和与李亚仙》故事中的一段：郑叙元和自叹为迷恋李亚仙，千金费尽，被李妈逐出院门沦为乞丐的情形。又如《五湖游》第五节〔小采茶〕填入思君闺怨的词，也是脍炙人口，广为传唱的。莆田十番的多数曲牌来自莆仙戏，而且大都是某个戏曲剧目的选段，仍然是多数用于演奏，少数用来演唱。

与民歌并存。福建省曲种的许多小调，不管是本地小调还是外来小调，大多数在群众中流行，成为民间歌曲的一部分。其中最具代表性的是盲人弹唱和锦歌，它的唱腔的主体是“歌仔”，即民间小调。这些“歌仔”原先大都是独立的一首民歌，如盲人弹唱中的〔姜女赏花〕、〔爱玉过五更〕、〔灯红歌〕、〔管甫送〕、〔长工歌〕、〔十二生肖〕，锦歌中的〔病子歌〕、〔闹葱葱〕、〔十二步送哥〕、〔摇船歌〕、〔王大岩〕、〔丹田调〕等。这些“歌仔”可以单曲演唱，也可以填入新词联缀起来演唱故事。此外，伬唱中的小调〔九连环〕、〔螃蟹歌〕等，飏歌中的小调

〔撑船歌〕、〔小小鱼儿〕等，南词中小调〔瓜子仁〕、〔玉美人〕等，也都作为单曲在民间广泛流行。

唱 腔 音 乐 结 构

福建曲艺的唱腔音乐结构，基本上可分为单曲体、联曲体、单曲联曲综合体三种。

单曲体：单曲体的主要特点是由一个基本曲调反复演唱，根据不同的内容、声韵及情绪，在节奏、速度和旋律方面进行变化，其唱腔具有简洁朴素、容易被群众所接受和掌握的特点。如竹板歌、梆鼓咚、嘭嘭鼓的唱腔属于单曲体的形式。

联曲体：联曲体即一般常说的曲牌类。它以多种曲牌的联缀来表现内容，其中有的曲牌可重复数遍，有的不重复。如南音中的"指套"即属联曲体，大都是引子(慢头)、正曲(若干同宫曲牌)、尾声(余文)连成一套，中间不加过门。锦歌在演唱长篇故事时，也是采用曲牌联缀形成(有时也有单曲演唱)；曲牌变换时，多有演奏下一曲的过门，也有间插以念白的。此外，芗曲说唱、大广弦说唱、盲人弹唱、伬唱、飏歌、十番八乐等的唱腔也属此类体式。

单曲联曲综合体：福建曲艺的唱腔体式以上述两种为主，在长期发展中互相影响和吸收，也产生了单曲联曲综体式，它以一种曲牌为主进行反复，并有不同变化，同时又结合另外一些曲牌穿插其间，成为不可分割的一部分。如南词以八韵为主要唱腔，反复演唱，同时又加上北调类和小调类的曲牌；锦歌在演唱时也有以杂嘴调为主进行反复并加进小调的。

演唱形式与伴奏形式

演唱形式包括单口、单口对口相结合、领和、折唱四种。

单口：如梆鼓咚、竹板歌、歌册等。一般不用乐队伴奏。

单口对口相结合：以单口为主，如南音、锦歌、福州评话。

领和：由一人领唱，数人帮腔，如嘭嘭鼓、唱曲子。

折唱：演唱小折戏。分生、旦、净、末、丑各种角色，由演员分摊。如南词、伬唱、飏歌。

伴奏形式有自弹自唱和乐队伴奏两种。

表演者自弹(拉)自唱，如大广弦说唱，由演员自持大广弦，边拉边唱。在南音、锦歌中，亦有演唱者自操琵琶，边弹边唱的。梆鼓咚、嘭嘭鼓、竹板歌、唱曲子、福州评话等，也由表演者自己击板、鼓或钹伴奏。此外，尚有伴奏尾句的，如厦门盲艺人洪道所唱锦歌《海底反》，先诵说一段，再用月琴伴奏尾句。

用乐队伴奏时，多数是用随唱腔伴奏的形式，也有以固定伴奏音型衬托。一般说来，多

用于朗诵体唱腔，依唱腔节奏和旋律骨干音，伴奏音以固定音型烘托气氛。如大广弦说唱、锦歌杂嘴调等。

曲种音乐

南音音乐　南音音乐是在古词牌、古乐曲基础上发展而来的。南音用闽南方言演唱，并以泉州话为标准，读音分文读和白读，其中尚保留部分古汉语。官员、将士等人物用蓝青官话演唱。

南音的唱词绝大部分是长短句，每个“滚门”、曲牌都有自己的词格，其字数、句法也有基本定式，根据词格或句式可以填入新曲词。在极少数七字句的唱词中大都为四三分逗，也有七字句与长短句混合使用的。

南音的唱腔结构为曲牌体。其特点是大韵循环体，每个“滚门”、曲牌都有自己独特的腔韵，在乐曲进行中多次反复。

南音的音乐是由指、谱、曲三大部分组成的。

指即“指套”。是一种有词、有谱、有琵琶弹奏指法的比较完整的套曲。由若干曲子联缀而成，一般包括二至六节，每节均具有一定的独立性。指套虽然都有唱词，但大都只作器乐演奏，很少演唱。其中一些简短活泼、优美动听的曲子，则是脍炙人口、深受群众欢迎，如第二十二套《弟子坛》第三阕《直入花园》、第二十八套《花园外》第二阕《亏伊人》、第二十九套《共君断约》的首阕《共君断约》等。也有某阕中的一段单独演唱的，如第二十四套《为君去》第二阕《泥金书》的后半段《推枕着衣》便是一例。

“指套”系将南音中优秀的散曲，依一定的故事内容编选成套的。所以，学乐器的人，只要掌握了套中的主要“滚门”，伴奏散曲亦就没有什么困难了。过去较大规模的南音演唱(奏)会，大都是先奏“指套”，如“指套”是属于〔倍工〕“滚门”的，接下去所唱的曲子都是〔倍工〕的，若要换其他“滚门”，必须要唱“过枝曲”，到结束时再奏谱。所奏谱的“管门”(调别)要根据最后一首曲的“管门”而定，如最后一首是“五空管”，那谱也要奏“五空管”。所谓“过枝曲”亦称“枝头曲”，是作为由一个“滚门”转到另一个“滚门”的过渡(俗称“过枝”)用的。如用〔倍工〕过渡到〔生地狱〕，“过枝曲”的前段是〔倍工〕，后段则是〔生地狱〕。

南音中的“指”原有三十六大套，后来增加到四十八大套。每套都有一至三个故事。其中最主要的有《自来》、《一纸相思》、《趁赏花灯》、《心肝跋碎》、《为君去》五大套，俗称“五枝头”。

指的结构形式，大致有以下四种：

1. 引子、正曲、尾声。如：《趁赏花灯》——(引子)慢头，(正曲)〔中倍・摊破石榴花〕、〔白芍药、越恁好〕、〔舞霓裳〕，(尾声)余文。

2. 引子、正曲。如：《见汝来》——(引子)慢头，(正曲)〔二调・一封书〕、〔长滚・大迓

鼓〕〔北青阳〕。

3. 正曲、尾声。如:《春今卜返》——(正曲)〔长滚·大迓鼓落北青阳〕〔北青阳〕、〔北青阳〕、〔柳摇金〕、〔青阳叠〕,(尾声)慢尾。

4. 正曲的反覆或联缀。如《轻轻行》——(正曲)〔二调·十三腔〕、〔西江月〕、〔长滚·鹊踏枝〕。

南音的"指"都以首阕唱词的头一句为套名。〔趁赏花灯〕系该套的引子,凡属引子都是散板起,如《飒飒西风》、《父母望》、《见汝来》等。

《趁赏花灯》的主要特点是,唱腔旋律性强,优美动听。除开始句为散板外,全曲均为"七撩一拍"($\frac{8}{2}$拍子),速度十分缓慢,全曲♩=15至♩=20。曲词为长短句,落音以"$\underset{\cdot}{6}$"和"2"为主,偶见"1、2、5"三音,全曲最终落在"2"音上。如:

趁赏花灯首阕"趁赏花灯"

1=C(五空管·七撩) 《郭华与王月英》 泉州南音乐团演奏 刘春曙记谱

【中倍·摊破石榴花】

(慢头)サ (2) 2 (5) 55 55 55 55 55 55 5 3 ⁞ (2) 22 22
(月英唱)趁 (於) 赏

22 22 22 22 2 ⁞ (3) 33 33 33 33 33 33 3 (2) 2 (1) 1 ⁞
花

慢速 ♩=15

(2) 22 22 22 22 22 22 2 ⁞ $\frac{8}{2}$ (3) 3 33 (2) 20 2 2 33
灯

2 22 11 6 | 6 6 6 (6) 60 6 6 #1777 2 2 3 33 32 1777 2 2 33 |
(不 汝) 端 的 是

20 2 2 55 6 66 65 6 6 6 (7) 7 77 6 6 (5) 55 66 | 5 33
为 着 私 (不 汝) 情。

5 5 5 5 5 (6) 6 65 6 5 55 3 3 (2) 2 2 | 2 2 2 (中略)

《踗步近前》为《趁赏花灯》一套之"正曲"，该曲多处出现"打×"（#1777），使曲谱唱腔更具华彩。节拍为"七撩一拍"（8/2 拍子），速度徐缓，全曲为 ♩=24。落音以"2"为主，"3、5"次之，偶尔也出现"1"音，终曲在"2"音上。例如：

趁赏花灯二阕"踗步近前"

1 = C（五空管·七撩）

【中倍·白芍药】 慢速 ♩=24

8/2 6 6 7 7 7 77 7 6 5 6 66 5 5 3 3 | 6 6 6 (7) 7 7

（月英唱）（於） 踗 步 近

77 665 6 55 6 6 (6) 66 5 5 66 | 5 55 33 55 6 6 6 (6)

前， （於） 掠① 身

66 5 5 55 3 35 33 2 (2) | 22 #1777 2 33 22 3 3 22

怎 扶 起 （於） 怎 般

3 35 22 330 0 33 222 23 | 2 66 22 #17 1777 6 66

软 体？ （於） 你 怎 沉 （於）

55 6 ♮1 11 66 #17 1777 2 2 | 2 (2) 22 #1777 20 2 2

重 倒

665 6 55 60 6 6 65 3 33 | 2 2 0 （中略）

（於） 斜 崎。

《脱落绣鞋》为《趁赏花灯》一套的另一首正曲，是该套由慢板转入中板的过渡。曲子开始以缓慢的速度进行，先是♩=18，后逐渐加速至♩=24。其第一个词"脱"字，唱奏时近于散板。曲子的节拍是"慢三撩过紧三撩"（4/2 拍子转 4/4 拍子）。全曲主要落音为"2"，终曲时落在"5"音上。例如：

趁赏花灯三阕"脱落绣鞋"

1＝C（五空管·慢三撩过紧三撩）

【越恁好】 慢速 ♩=18

4/2 6 6 #1777 7 1777 7 6 5 (6) | 6 0 6 6 1777 2 (2) 2 2 |

（月英唱）脱　落

2 0 2111 111 2111 11 (6) 6 6 1 | 6 6 6 66 6 5 6 3 3 5 － |

脚　下　绣　弓　鞋，

5 (6) 6 6 6 2 2 (2) 2 2 1 1 | 6 6 6 5 6 6 2 2 2 22 2 1 |

（不　汝）　心　头，　阮　此　心

6 6 6 5 － 5 (6) 6 6 | 6 0 #1777 2 (2) 2 2 3 3 3 2 (2) |

头　暗　（不　汝）　苦

2 2 #1 7 1777 2 3 2 0 2 2 （中略）

切。

《娘子有心》系《趁赏花灯》一套的"尾声"。南音的"指"，虽有词，但大都用于演奏，《娘子有心》一曲因节拍紧凑，旋律优美，故也常用为散曲演唱。全曲节拍主要是采用"紧三撩"（4/4拍子），至曲子将结束时有一段散板。落音以"2"音居多，"5"音次之，偶尔也落在"6、1、3"等音上。曲子结束在"2"音上。

趁赏花灯四阕"娘子有心"

1＝C（五空管·紧三撩）

【舞霓裳】 中速 ♩=60

4/4 6 5 6 7 7 7 | 6 6 5 5 3 | 3 5 5 6 66 6 5 | 3 3 3 5 5 |

（梅香唱）娘　子　有　心　相　（於）　意　爱

7 7 6 7 (6) | 6 6 6 5 5 3 | 3 5 5 6 66 5 6 | 5 5 0 (2) 2 |

秀　才　因　何　不　（於）　醒　来？　实

2 3 35 03 | 23 2 #17 172 | 3 (3) 35 2 | 2 333 35 03 | 23（下略）

（於）无 采，（月英唱）触 人 暗 切，流 尽 目 滓。

谱：谱即器乐曲，是注有琵琶弹奏指法的套曲。每套由三至十节组成。多以四季景色、花鸟昆虫或骏马奔驰为内容，是南音中的标题性音乐。

南音的“谱”，常演奏于结束排场或祭祀郎君先贤之际。弦友在散场前，必循例奏谱一套，以示收束，谓之“宿谱”。

就目前所见，现存谱数有十七套，并有“内套”、“外套”之别。其中十三套为旧曲，称“内套”，如：〔起手板〕、〔三台令〕、〔梅花操〕、〔阳关曲〕（小阳关）、〔四时景〕、〔五湖游〕、〔八骏马〕、〔三不和〕、〔四不应〕、〔百鸟归巢〕、〔八展舞〕、〔四静板〕、〔孔雀开屏〕。其余四套为新增，称“外套”，如：〔舞金蛟〕、〔思乡怨〕、〔叩皇天〕、〔大阳关〕。在十七套谱中，以“四”（四时景）、“梅”（梅花操）、“走”（八骏马）、“归”（百鸟归巢）四套为最著名。

谱的结构形式：十三套几乎均是由一至二个曲段反复循环结构而成，在反复循环过程中以移位、变奏、扩展、压缩等手法，对曲调加以丰富和发展。

下面举《五湖游》为例：

五　湖　游

1＝F（四空管·六空起）

泉州南音乐团演奏
刘春曙记谱

（一节　金钱经）

(1) | 4/4 1 1(3) 3 33 2 333 23 11 | 2 2 222 21 6 111 61 55 |

6 6(1) 1 1 22 32 11 22 | 6 6 666 65 3 55 3355 22 |

3 3 3 (3) 3 3 3 55 | 6 6 666 65 3 55 1 11 65 |

3 3 3 (2) 2 333 23 11 | 2 333 23 21 6 61 22 32 |

1 1 1 (1) 11 23 11 22 | 3 3 3 (2) 2 333 23 11 |

2 3 33 2 3 2 16 1 (1) 1 1 2 2 | 3 3 3 (2) 2 3 33 2 3 1 1 |

2 3 33 2 3 2 1 6 6 1 2 2 3 2 | 1 1 1 (6) 6 6 6 1 1 |

3 3 2 2 3 2 1 1 2 1 6 6 1 | 5 5 5 (6) 6 1 11 6 1 5 5 |

6 6 1 1 1 2 3 32 3 2 1 | 6 6 1 1 1 6 1 11 6 1 5 5 |

6 (6) 6 6 5 5 6 (6) 6 6 | 6 ‖

(二节 呵哒句)

(1) | 4/4 1 1 (2) 2 3 2 1 | 5 (5) 5 6 2 21 1 | 0 3 33 2 3 2 1 |

5· 1 1 0 1 5 5 | 6 66 6 53 5 3 3 | 5 (5) 5 6 2 21 1 | 0 1 16 1 6 5 |

3 33 3 5 6 65 5 | 0 5 5 6 66 6 53 | 5 (5) 5 6 1 1 | 0 (1) 1 1 2 3 2 16 |

1 (1) 1 1 2 2 | 6 3 2 2 | 3 33 2 3 2 16 1 |

(三节 醉太平)

6 2 2 3 33 3 2 | 3 5 5 53 3 | 0 5 55 3 5 3 2 | 1 1 1 6 6 0 11 |

2 2 0 3 2 2 | 0 2 2 3 33 3 2 | 3 5 53 5· 3 3 | 0 5 55 3 5 3 2 |

1 1 1 1 6 6 0 11 | 2 2 0 3 2 2 | 2 (2) 2 2 2 | 1 (1) 1 1 2 2 |

3 (2) 2 3 2 3 | 1 2 1 1 6 6 | 5 0 6 66 5 | 0 6 6 5 6 |

2 0 (1) 1 1 6 | 0 6 6 5 6 | 2 2 1 1 6 | 2 2 2 1 1 6 6 |

5 1 1 1 6 1 6 5 | 3 2 5 5 5 3 5 | 2 2 0 3 2 2 |

（四节　番家语）

2 (2) 2 2 0 1 | 6 6 0 11 2 2 | 0 3 2 3. 5 | 5 0 3 3 2 |

0 3 33 2 3 2 1 | 6 6 0 11 2 2 | 0. 5 5 0 6 6 | 2 (1) 1 2 1 6 |

5 5 6 1 11 1 6 | 5 0 6 5 5 | 6 0 5 3 2 | 5 6 5 5 |

6 1 6 5 3 2 | 5 (5) 5 6 2 | 0 (1) 1 2 1 6 |

5 5 6 1 11 1 6 | 5 (2) 2 2 0 11 | 2 2 0 3 2 2 ‖

（五节　小采茶）

5 6 5 5 3 3 | 5 (6) 6 6 0 77 | 5 (6) 6 77 6 5 | 3 (3) 3 5 3322 |

1 (1) 1 2 | 5 6 6 5 55 3 5 | 2 (3) 3 5 3 2 | 1 1 1 1 6 6 0 55 |

6 1 11 2 3 2 1 | 6 1 11 6 1 6 5 | 6 66 6 5 6 6 | 110 (1) 1 2 |

3 5 55 3 2 1 2 | 3 (3) 3 3 0 55 | 6 6 6 5 6 | 6 6 6 5 5 6 6 |

1 (1̊) 11 22 | 5 66 555 35 | 2 (3̊) 35 32 | 11 11 66 055 |

6 11 23 21 | 6 111 61 65 | 6 66 66 6 6 | 6 0 0 0 ‖

曲即散曲(亦称草曲)。其数量甚多,据老艺人估计不下千首。由于它简洁通俗,易学易懂,故最受群众喜爱。唱词内容大体可分为抒情、写景、叙事三类。唱腔以不同的滚门、曲牌名称和曲名作为标志。

所谓"滚门",实际上含有曲牌系统的意义,其中代表着一定的特性音乐材料,包括调性、调式、板式、节奏以及具体的旋律等因素。

同一滚门中因唱词内容的不同或唱词格式之差异,而在总的共同点基础上作不同的、独具特性的音乐处理,并且这种处理已经形成比较稳定的形式,有一定的曲牌名称。

南音中的曲名,一般取其开头数字称之。在同一支乐曲中,可以是单独配用一个滚门或曲牌,也可以包含若干不同的滚门和曲牌。

曲有单滚门、曲牌的,如下例《因送哥嫂》是以〔短相思〕一个曲牌演唱的。《因送哥嫂》是一首脍炙人口的南音名曲,在民间广为流传,主要特点是,不仅曲调抒情、动听,其唱腔有多处转调,使旋律更显多姿多彩。全曲为"五空管、紧三撩"(1 = C,$\frac{4}{4}$拍子)。落音几乎全部落在"6"音上。例如:

1 = C(五空管·乜空起)

选自《陈三五娘》
(田玉珍演唱 白兴礼记谱)

【短相思】 中速

4/4 (5̊) | 565 3#43 2 24 3 (6̊) | 6 62 7276 567 65 | 676#4 3 3 664 3 3 |
因 送 哥 嫂 (於)卜* 去 广 南

6 62 7276 5 67 6 | 6 (2̊) 2 3#4 2 3 | 3 66 765#4 3 5 3 26 |
城, 才 到 潮 州, 喜 遇

1 16 35 2 3. 5 3 23 | 23 6 7276 5 67 6 (5̊) | 5.#4 3332 2 24 3 (6̊) |
上 元 灯(於)月 明, 偶 然

6 62 7276 5 67 5 6 | 2.#1 7 17 6. 7 5 6#4 | 3#432 3 3 7 75 |
灯 下 遇见 阿 娘 有这 绝 群 娉

婷， 见 恁 娇 姿 绝 色

女， （於）即会 惹动 我这一种相 思，

勉 强 送 哥 嫂 （於）次 早 起

程， 一身为 恁 刈 吊* 即会

离 别我 胞 兄。 转 回

潮 州 骏马 雕 鞍，游遍 街 市。 （下略）

---

* 卜：要。

* 刈吊：牵肠挂肚。

也有多滚门、曲牌的集曲如〔三隅犯〕、〔四隅犯〕、〔十相思〕、〔巫山十二峰〕、〔十三腔〕、〔十八学士〕等。下例《山险峻》属〔中滚·十三腔〕，系由十三个滚门、曲牌组成。例如：

山 险 峻

1 = F（四空管·一空起） 《王昭君》

马香缎演唱
白兴礼记谱

【中滚·十三腔】 ♩=30

【中滚】

唱腔

山 （於） 险 峻， 路 （於） 斜

琵琶

【水车歌】

崎。为着红颜阮* 那为着

【玉交枝】

转1 = C（前2=后5）

红颜（於）即会来到此。

转1 = C（前2=后5）

爹妈！爹

妈 恁底去？

【望远行】

鲙得相见，

阮鲙得见妈 恁一

♩=45

6 11 1323 1217 6 | 6 0 i i7 6765 | 6 i 2 7 6 765 |
面。 叵 耐* 延 寿 （於）
6 11 1 2 1 1 6 | 6 (i) i i 6 65 | 6 i i 66 6 5 |

076#4 3 3 6764 3432 | #4332 3 3 0765 5 | 5 0 5 5#4 3 3 |
做 事 太 不 是， 骗 金
6 6 3 3 6 6 3 32 | 3 3 3 6 6 5 | 5 (5) 5 5 3 3 |

2 33 #4326 1321 1 | 1 2 23 56#43 4321 | 2.#4 0443 2432 27 6 |
不（於） 就 （不 汝）骗 金 那 不（於） 就 起 有
2 5 3322 1 2 1 | 1 2 2 5 3 0 22 | 2 5 3 3 2 3 2 0 |

【福马郎】

2 2#4 34 2 0 34 2316 | 27 6 0217 6 0 | 6 65 0 6 #4 3 2 24 |
狼 虎 心 意。 亏 阮 一
2 2 3 2 0 33 2 1 | 2 66 6 1 6 (6) | 6 6 5 5 3 2 2 |

【潮阳春】
转1＝D（前6＝后5）

0#443 2 24 32 3 0 7 | 6.#i i 76 076#4 2 24 | 0#443 2.4 3 12 2432 |
身， （於）那 亏 阮 一 身 到 今旦 阮
转1＝D（前6＝后5）
3 3 2 2 3 3 0 77 | 6 7 7 6#4 2 2 | 3 3 2 2 3 22 2 3 |

1 16 53 2 0 35 2316 | 0276 5 65 1321 1 | 1 0 5 66 6 5#4 |
鲙 得 （於）相 见， 恨（於） 煞
1 1 3 2 0 33 2 1 | 1 6 5 6 1 2 1 | 1 (5) 5 66 6 5 |

奸臣毛延寿，你掠*阮

一家来拆散做(於)二边，

阮身(於)到此今卜*怙谁可(於)诉

【相思引】

转1＝C（前1＝后2）

起。思忆劬劳恩情

转1＝C（前1＝后2）

重，思忆父母兄共

弟。死到阴司，

3 5643 2 33 2 32 | 3 66 765 #4 3 43 2 56 | 2 3 #4326 1 2 0#443 |
阮 就死 去到 阴 司， 一点 灵魂 卜来 见我 妈
3 5 3 2 33 2 3 | 3 66 6 5 3 5 2 5 | 2 3 3 2 1 2 3 3 |

【北相思】

2 23 1323 0217 6 | 6 0 3 2 2#432 | 1 16 0#432 2327 6 6 |
亲。 今 旦 来 到
2 22 1 2 1 1 6 | 6 (3) 3 22 2 3 | 1 3 3 2 1 6 6 |

2#432 16 2 0 3 4 3 | 3 0 7 66 6 76 | 5 #i776 076#4 3 3 |
此， 今 旦 来 到 雁 门
2 22 1 2 2 3 3 | 3 (7) 7 66 6 7 | 5 7 7 6 5 3 3 |

0 7 6 76 5 66 7656 | 5#4 3 43 2 0 34 3 | 3 0 #4 3 0 5 |
关， 那 见
6 6 6 5 66 6 5 | 5 33 3 2 0 3 3 | 3 (3) 3 3 0 55 |

675 67#43 2 3 2 53 | 2 2#4 34 2 0 2 2353 | 2 2#4 #43 2 0 2 2 27 |
旷 野 云飞，牧 马 鸣 悲。 对 此 雁门 关， 举 目
6 5 6 2 3 2 5 | 2 2 3 2 0 22 2 5 | 2 2 3 2 0 22 2 1 |

6765 6 2 3 36#43 | 3#4 2 0432 16 2 3 54 | 3 3 5 5#4 323 4326 |
一 看 黑(於) 水 滔 天， 越 惹 得阮 思 忆 君 亲 个
6 6 2 33 3 5 | 3 2 3332 1 2 3 5 | 3 3 5 5 3 33 3 2 |

1 16 2 3 2 2 3#432 | 16 2 0 2 6 61 7267 | 675 5 6 1 7 6

情绪昏昏今卜底处可诉起，

11 23 22 23 | 1 2 022 66 16 | 1 55 56 11 6

【迭韵悲】

6 0 3#432 1 2 | 0#432 16 2 0 34 3 | 3 0 7#i76 5 53

阮一身阮一

6 (3) 3 2 1 2 | 3 332 1 2 2 3 3 | 3 (7) 7 7 5 5

0 7 6765 5 6 7656 | #4 3 432 0 34 3 | 3 0 70 6 765#4

身恰真像

6 66 5 66 6 5 | 5 33 3 2 2 3 3 | 3 (7) 7 66 6 5

3 3 5 5#4 3432 16 2 | 3 6 5 #4 33 432 | 3 1 16 231 1 35

花正开，迁着风摆摇枝，又真像许*

3 3 5 5 3332 1 2 | 3 3 5 5 0 33 3 2 | 3 11 2 11 1 3

2.3 2332 1 2 365#4 | 3#432 2 351 1 35 | 1 13 2327 6 61 7267

中秋月(於)正光，却被许云遮乌暗

2 2 1 2 3 5 | 3 3 2 3 1 0 33 | 11 2 1 66 1 6

【双阄】

67 5 0 6 1 7 6 | 6 0 6.7 2 27 | 0765 6 0 6

时。底时会得相

1 5 0 66 1 1 6 | 6 (6) 6 6 2 2 | 6 6 (6) 6

6 6·7 5 5#4 3 43 | 2 2#4 3 5 7 6754 | 3·6 26#43 27 2 3 54 |
（於）见 面，除非着蝴蝶梦里化作
6 6 6 5 5 3 3 | 2 2 3 5 66 6 5 | 3 3 5 5 2 2 3 5 |

3#432 3 3 3 22 2317 | 6 7 6 6 0316 2 | 2 5 2 3532 2167 |
鸳鸯枕上即鸾凤栖
3 2 3 3 22 2 1 | 6 6 6 2 1 2 | 2 5 2 3332 1 6 |

【驻云飞】

67 5 0 6 1 7 6 0 | 7·#i 7i76 0765 6 | 6 7 72 6 67 5 6 |
止。（㗎）
6 5 0 66 1 1 6（7）| 7 7 7 6 6 | 6 7 7 6 6 5 6 |

♩=58

#4 23 43 2 0 34 3 0 | 3#432 3 3 3432 | 0765 0 5 6075 6 |
根煞毛延
5 33 3 2 0 3 3 0 | 3 3 3 3 3 | 6 6 5 5 6 6 |

6 7 6763 5 6 | #4 23 43 2 0 34 3 32 | 3 5 6 5#4 3 4326 |
寿，即（於）会
6 7 7 6 6 5 | 5 33 3 2 0 3 3 | 3 5 6 5 33 3 2 |

1 16 35 2 0 33 #43 2 | 3 0 2 27 6 27 6 6 | 3#4 2 4 3 0 56 4 3 |
行来到此，你掠阮一对鸳
1 1 3 2 0 33 3 2 | 3 2 2 6 2 6 6 | 3 2 3 3 0 55 5 2 |

3 #443 2 34 3 3 | 3 #432 5 6 4 3 4326 | 1 16 35 2 0 3 4324 |

鸯 拆 （於） 散 做 二

3 33 2 2 3 3 | 3 3 5 6 5 33 3 2 | 1 1 3 2 0 55 3 2 |

【锦板】

321 0 23 12 7 6 0 | 6 6276 05 7 6 | 6 5 6 #4 3 432 |

边。 苦 痛 （於） 伤

3 11 1 2 1 1 6 (6) | 6 6 7 5 5 6 | 6 5 6 0 33 3 2 |

3 0 3432 2 | 2 3 #432 1 16 3521 | 0 3 1 1 5 #4 3 4323 |

悲 目 滓* 如 珠

3 (3) 3 3 2 | 2 3 3 1 1 3 2 | 1 1 1 5 33 3 2 |

231 1323 0217 6 62 | 1276 5 57 6 07 6 | 6 2 2 5 5 #4 |

流 （於） 淋 漓。 见 许

2 11 1 2 1 1 6 6 | 1116 5 5 6 6 | 6 2 2 2 5 5 |

3 #4 3 3 065 #4 3 34 | 2 3 #1 7 1777 2 | 2 2 #4 3 0 3432 3 3 |

旌 旗 闪

3 3 3 5 5 3 3 | 2 2 #1 7 1777 2 | 2 3 3 3 3 |

0 2 7 76 6 07 6 76 | 5066 765 #4 3 3 | 6·765 6 6 #1 0175 6

闪， 旌 旗

7 7 7 6 6 6 | 5 66 6 5 3 3 | 6 6 6 7 7 6 |

闪 闪，

金 鼓 （於） 喧 闹，

（嗡）

转1＝F（前6＝后3）

亏，

转1＝F（前6＝后3）

亏 阮 一 身

来 到 此。

此处无兴又无

【中滚】

采，四觅无亲，举目（於）

无亲，今卜估谁人可诉起，阮四觅亦都

无亲，今卜估*谁人可诉起。

---

* 阮：我。
* 叵耐：不可耐，有可恨的意思。
* 掠：音［dic］[23]，将。
* 卜：音［bo］[4]，要。
* 许：音［hui］[54]，那。
* 目滓：音［ba］[23]［sai］[54]，眼泪。
* 估：向。

在南音中，有一些特有的音乐名词，如滚门、曲牌、管门、撩拍等，均有其特定的含意。

滚门。长期以来，多数艺人声称南音有一百零八个“滚门”，实质上是把“滚门和曲牌混合起来；另有少数人认为“滚门”只有大倍、中倍、小倍、二调、倍工、七撩倍思、生地狱，而忽视了“滚”、“锦”、“寡”、“潮”诸“滚门”。所谓“滚门”，就是将“管门”（调别）、撩拍（板眼）腔韵（主旋律）调式相似的曲牌归纳为一个门类。而曲牌有两种：一是纳入“滚门”的曲牌，如〔倍工・玳环着〕、〔中潮・望吾乡〕、〔锦板・四朝元〕等；一是不纳入“滚门”的曲牌，如〔福马郎〕、〔双闺〕、〔将水令〕等。纳入“滚门”的曲牌有双重韵，即“滚门”韵与曲牌特韵；不纳入“滚 ”的曲牌一般只有单韵。每个“滚门”和曲牌都有固定格式，只要在曲首标明所属的滚门和曲牌名，就基本上懂得该曲的“管门”、“撩拍”、腔韵、曲式、唱词和词格。

曲牌，俗称“牌子”。是元明以来南北曲、小曲、时调等各种曲调的俗称。曲牌大都来自民间，一部分由词发展而来，故曲牌名有些与词牌名相同。南音的曲牌也有和古词牌、古曲名相同的，如〔寡北・照山泉兜勒声〕、〔阳关曲〕、〔后庭花〕、〔舞霓裳〕、〔太子游四门〕等。这里的《阳关曲》是南音器乐套曲——“谱”。全套分《渭城唱》、《折柳吟》、《折柳吟（一叠）》、《进酒歌》、《进酒歌（二叠）》、《阳关曲（三叠）》、《一叠尾声》、《二叠尾声》、《三叠尾声》共十曲。〔后庭花〕本名〔玉树后庭花〕，唐教坊名曲。为南朝陈后主（叔宝）所编。词调为双调四十四字，仄韵。而南音的〔后庭花〕则是套曲（记相逢）的首阕，内容描述陈妙常对潘安的思念，故事出于明传奇剧本《玉簪记》。《霓裳羽衣曲》是唐代大曲中的法曲名作，是唐玄宗时据西凉乐改编的大型舞乐。但南音的《舞霓裳》是套曲《趁赏花灯》的尾阕《娘子有心》，故事出自元杂剧《留鞋记》。还有〔悉达太子游四门〕是述说释加牟尼本生故事的唐代佛曲。在南音里〔太子游四门〕变成了套曲《汝因势》的首阕。内容是秦雪梅令婢女爱玉将囊退还商琳，故事出自明传奇《三元记》。

总之，南音中的曲牌名，有的虽然与古代歌曲相同，但其表现的内容在时间上往往相差数百年，而且又无曲谱及文字记谱，切不可轻易地把它们等同起来。至于它们之间或许有什么因果联系，那也只能在深入研究之后，才能知其奥秘。

管门。南音的管门以洞箫为准，亦称为“空门”、“腔门”。经常使用的管门有：五空管、四空管、五空四仪（仪音 cei）管、倍士管，称之为“四管”。

五空管，又称“五腔管”、“五空六调”。因洞箫后孔及前上四孔全按而惟开前第五孔时吹得“六”音，所以叫“五空”。五空管的特征在于：“六”为“8 六”，亦称“正六”，音高为 e^1。“乂”为“正乂”，音高相当于 c^1。“仪”为“8 仪”，音高等于 b。谱写“乂”与“仪”为大七度音程。若曲谱已标明“五空管”，谱字就无需加“8”、“正”。以下即其谱字与音高：



四空管:又作"四腔管","四空六调"。因洞箫后孔及前上三孔、末一孔全按,惟开第四孔而吹得"六"音,故以"四空"名之。四空管的特征在于"六"为"四六",记作"乂六",音高为f^1;"仪"为"四仪",记作"乂仪",音高为c^2;"仪"与"乂仪"之间为完全八度音程。若于全曲记谱之前标明"四空管",则乐谱中的"六"、"仪"即为"乂六"、"乂仪",而无需再用临时变音记号标明。其谱字、音高如下:

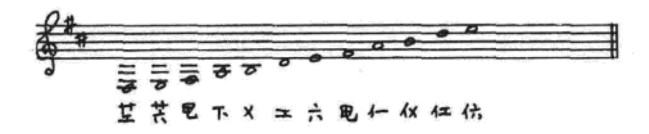
四空管的调性随音区而有差别,中低音区(谱字"芏"至"一")以F为宫,高音区(仪以上)则以C为宫。



五空四仪管:亦称"五六四仪管",取五空、四空二调的某些特征组合而成。其特征在于:"六"音采用五空管的"六","仪"音却用四空管的"仪",故有"五六四仪"之名。其"乂"与"仪"为完全八度音程,"仪"与"㐲"为大七度音程。其谱字、音高如下:



倍思管:亦写为"倍士管"、"贝士管"、"赑管",因"电"音较其余三管低半音为"贝电"音而得名。其特征在于"电"用"贝电"时,音高为$^{\#}f^1$;"乂"用"贝乂"时,音高为b;从整体上看,则以D为宫。其谱字、音高如下:



撩拍。南音的拍子记号称为"撩拍",以按拍的动作而言,"拍"为强拍,与"板"的意义相同;"撩"为弱拍,与"眼"相类。南音撩拍有如下几种:七撩拍、三撩拍、一二拍、叠拍。

七撩拍:一拍七撩,与戏曲音乐加赠板的一板三眼相同。由于七撩拍速度极为缓慢,译成五线谱、简谱时,似以二分音符为单位较妥,其拍子记号为$\frac{8}{2}$。南音谱七撩拍的记号为:"○···L···"。南音的二调、倍工、大倍、中倍、小倍等滚门,皆为七撩拍。

三撩拍:一拍三撩,相当于戏曲音乐的一板三眼。三撩拍有慢、紧之分。慢三撩速度甚缓,译为五线谱、简谱时,可用二分音符为单位,拍子记号为$\frac{4}{2}$;紧三撩为中板,可用四分音

符为单位译谱，拍子记号作$\frac{4}{4}$。南音三撩拍的记号为："○···"。

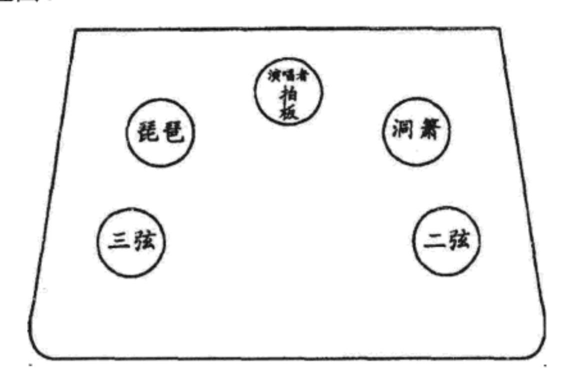
一二拍：一拍一撩，与戏曲音乐的一板一眼相同。慢拍子记作$\frac{2}{2}$，中、慢速度记作$\frac{2}{4}$。南音一二拍记号为："○·"。

叠拍：有拍无撩，与戏曲音乐的流水板相同。由于"指"、"曲"的速度与旋律结构相对紧凑，其叠拍似应以二分音符为单位来译谱，拍子记号为$\frac{1}{2}$或$\frac{2}{4}$。另外，"谱"的"紧叠"则应以四分音符为单位来译谱，拍子记号为$\frac{1}{4}$。南音叠拍记号为："○"。

形式。南曲的唱奏形式按使用乐器的情况分"上四管"与"下四管"。

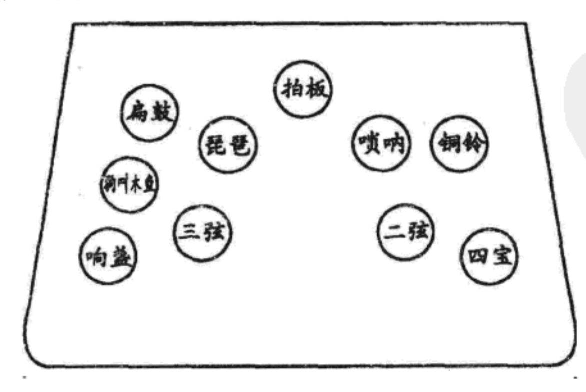
在"上四管"中以洞箫为主者，称为"洞管"；以品箫（曲笛）为主者，称为"品管"。"洞管"的乐器有洞箫、二弦、琵琶、三弦、拍板等五种。"品管"与"洞管"的区别，在于品箫（曲箫）代替洞箫，定调比"洞管"高一个小三度，如"洞管"的"正×"（1音）即是"品管"的"下"（$\dot{6}$音）。

"洞管"演唱位置图：



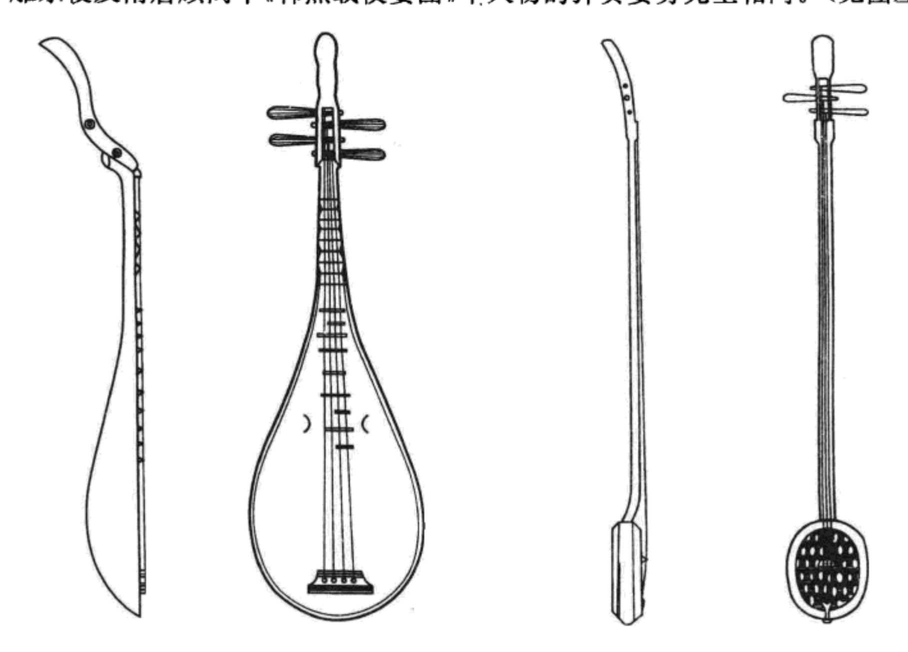
"下四管"（也称十音）主要乐器为南嗳（中音唢呐），还有琵琶、三弦、二弦以及小打击乐器响盏、狗叫、铎（木鱼）、四宝、声声（铜铃）、扁鼓（与北方大鼓书的鼓相似），惠安一带尚有云锣、铜钟（乳锣）、小钹。以前还有笙，和笙一起演奏的叫"笙管"，现已很少应用。

"下四管"演奏位置图：



南音保存着中国的一些古老乐器，它对研究中国音乐史尤其是乐器发展史，提供了珍贵的实物资料。

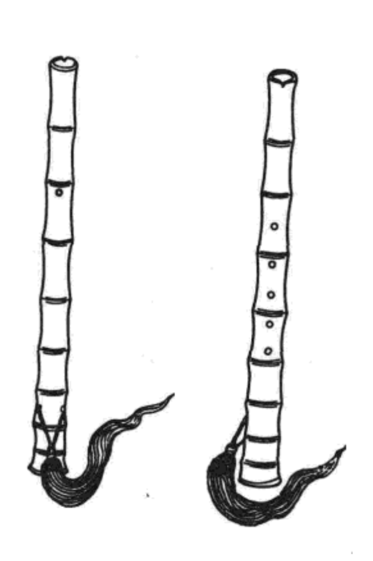
琵琶：南音的琵琶称为南琶，是曲项琵琶的一种，形制与通常的琵琶有较大差异，它保存着双开凤眼，颈窄腹扁，以及复手大、山口高的唐制，有十三柱和十四柱两种，用手指弹奏。隋统一南北之后，曲颈琵琶才由北方传至南方，之后又传到日本，日本正仑院至今还藏有奈良时代由中国传去的琵琶五把，形制与南琶相似。南琶的弹奏姿势与五代前蜀王建墓中浮雕乐伎及南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》中人物的弹奏姿势完全相同。（见图左）

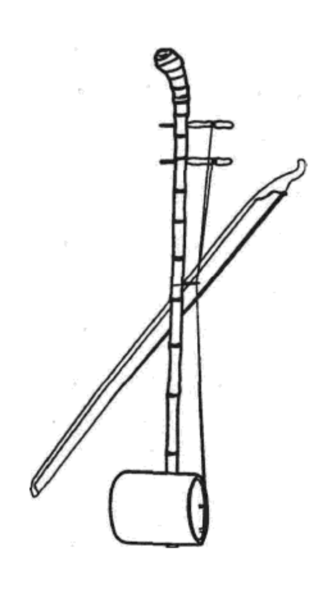


三弦：三弦据传是由秦代弦鼗演变而成的，又名弦子。三弦这个名称始于元代。南音中应用的三弦属曲弦。明初福建省三十六姓迁徙琉球，多携三弦而行，自此冲绳就有了三弦，琉球称其为沙弥弦。明嘉靖四十一年(1562年)沙弥弦从琉球传入日本沿海市堺，后又流行至大阪和京都，最初人们称它为“蛇皮线”，后来共鸣箱改鞔猫皮狗皮，起名为“三味线”。至今长崎仍沿用蛇皮鞔共鸣箱的原形。（见图右）

南尺八：尺八这个乐器的名字在南音中已被洞箫代替，但它作为洞箫的长度却一直流传在民间。宋代之后尺八在中国其他乐种中早已绝迹，唯南音尚保留至今，是一种十分珍贵的罕见的乐器。尺八是唐代根据当时竖遂的长度而定名的，是盛唐乐制、乐府和宫廷舞乐中的重要乐器。

南尺八吸收了晋唐六孔尺八的优点，音域宽，由小字组的 d 至小字二组的 b^2，能吹奏 C、D、F、G 四个调；同时吸收宋尺八的构造，取竹之根部制成，并以十目（节）九节（段）、一目两孔为标准，下部无底，上端削 V 形吹口，声音圆润优美。（见下页图左）



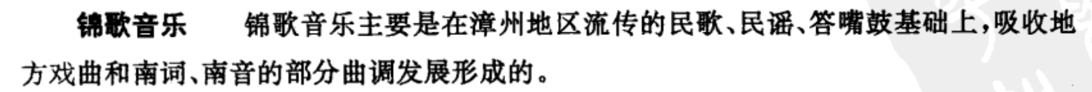


二弦：二弦的形制与古代的奚琴十分相似。唐时奚琴流行于我国北方，陈旸《乐书》载："奚琴本胡乐也，出于弦鼗而形亦类焉，奚部所好之乐也，盖其制，两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。"奚琴早就传往日本。日本《拾芥抄》引《乐器名物》中云："奚琴二张〔一张无弦、一张二弦〕(日本)天庆九年四月定"。这年(946 年)正当五代末，其传入时期当溯至更古，可推知奚琴之称，唐代已存。(林谦三《东亚乐器考》)。(见图右)

拍板：南音使用的是五木拍板，其形制与江苏杭州邗江五代墓出土的拍板一样。

拍板亦称"檀板"、"绰板"。敦煌画中就有唐代的拍板。唐代的拍板为六块或九块木片，用于正式乐部以外的民间"散乐"，五代王建墓中浮雕及《韩熙载夜宴图》中的拍板都是六块木片的。但据《听秋声馆词话》(清丁绍仪)记载："近人木三片，贯绳于端，于一手拍之，独台湾北里联木六片，两手拍，云是前朝(明朝)大乐所遗。"可见清道光二十七年(1847)台湾尚有六木拍板。南音拍板的奏法，仍保持古代右执两板、左秉三木，端坐静神、两手合击的特点。(见图)

此外，尚有品箫(曲笛)、嗳仔(小唢呐)、笙、云锣，以及打击乐器小铜钹、响盏、狗叫(小锣)、铎(木鱼)、铃(双铃)、铜钟(乳锣)、四块(竹板)、扁鼓等。



锦歌音乐　锦歌音乐主要是在漳州地区流传的民歌、民谣、答嘴鼓基础上，吸收地方戏曲和南词、南音的部分曲调发展形成的。

锦歌唱腔音乐属曲牌联缀体结构。现有曲牌九十余首，常用曲牌六十余首，分为四大类：〔四空仔〕，〔五空仔〕，〔杂嘴调〕和杂调、花调。

〔四空仔〕:又称为〔七字调〕、〔七字仔〕和〔大七字〕,唱腔源于漳州地区流传的民歌。词格为七言四句体,句式组合通常为四、三分逗(也有三、四分逗),比较工整,每一、二、四句的尾字,均落韵(押韵)如:

八月十五日中秋,月娥小姐抛绣球。

绣球抛落吕蒙正,阿爹打赶不收留。

〔四空仔〕唱腔音乐结构为四句式的曲牌体,每句七字,四句一首。该曲为 $\frac{4}{4}$ 拍子。一、三句落音"2、6̣",二、四句落"5̣"。曲调平稳、流畅,擅于叙事诉说。唱腔应用非常广泛,可以单曲反复演唱一个曲目,也可与其他曲牌连缀成为曲牌联缀体。在联曲体中,〔四空仔〕常常作为主要曲牌反复应用。例如:

1 = F

选自《陈三五娘》
(张上下演唱　张　强记谱)

【四空仔】　中速　♩=78

$\frac{2}{4}$ (3565 3 5 | 3565 3 | 1 63 3 61 ‖: 6 3 | 2356 3523 |

1 6162 | 16 5 6166 | 3 3565) | 3 5. 6 | 32 3. |
陈 三 一 时

1 12 3653 | 1 2. | 3. 2 3 23 | 1 1 6 | 2. 3 7 6 | 5 - |
要 起 行, 益 春 慌 忙 出 绣 厅,

3 6. | 1. 2 3 | 2321 6 | 6 - | 3 1 | 3 32 1 6 |
我 问 三 哥 要 底* 去, 回 返 我 兜*

2. 3 7 6 | 5 - |[1. (6765 3 3 | 5 6 5653 | 2 3 3 61) :‖ (下略)
泉 州 城。

* 底:哪里。

* 我兜:我家。

该曲流行于长泰县,原名为〔大七字〕。

〔四空仔〕的音阶为五声音阶。落音为"5̣",但有时也会出现"变宫"和"变徵"等音。例如:

选自《英台山伯》
（吴仲食演唱　刘春曙记谱）

【七字仔反】 中速（♩=72）

2/4 1 1 5 6 | 3 2 3 | 2 6 7 | 2 7· | 2·3 3 5 |
求无 亲 成 空 回 返， 好 比

6 7 2 | 2 7 6 | 5 - |（下略）
吞 针 入 肚 肠。

以上曲例为“堂派”唱法，“亭派”的唱法略有不同，节奏比较舒缓。节拍也从 $\frac{2}{4}$ 拍子，变为 $\frac{4}{4}$ 拍子，旋律中加入“♯4”，明显有受到南音润腔方法的影响。一、三句落“2、6”音，二、四句落“5”音。

选自《英台山伯》
（陈亚秋演唱　刘春曙记谱）

【四空仔】 慢中速（♩=60－72）

4/4 3 - 6 1 6 | 5♯432 3 - 0 | 1 6 5 3 53 2 | 2 - - 0 |
一 条 劝 哥 着 打 算，

3 - 5 3 2 1 | 6 1 - - | 2· 1 1 6 6165 | 5 - - 0 |
你 我 大 局 着 割 断，

0 5 - 6 | 3 5 3 2 3 - | 2 3 23 1 6 1 5 6 | 1 6 0 0 |
一 日 三 顿 着 吃 饭，

1 - 1 - | 3 2 1 - 6 | 2· 1 3 6 6 6 | 76 5· 5 0 ‖（下略）
颜 容 才 会 来 消 损

〔四空仔〕由于各地区各流派的唱法不同，又分为：〔四空仔阳关〕、〔七字调〕、〔大七字〕、〔七字反〕、〔七字正板〕、〔七字紧板〕、〔七字慢板〕等曲牌共十二首。

〔五空仔〕：又称为〔大调〕，唱腔源于漳州地区流传的民歌。词格为七言四句体，句式组合以二、二、三（或四、三）居多。节拍为 $\frac{4}{4}$，中段落音为“1、5、2、2”终止音落在“6”音上。〔五空仔〕受南音影响较大，唱腔中常以“衣”（或伊）字拖腔来抒发情感，曲调平稳迂缓，优美委婉，擅于抒情咏叹，是锦歌中最具特色的曲调。在联曲体中常作为长篇曲目的开头和结尾。“亭派”艺人的唱法，常在两句唱词之后加上一句南音的唱词和曲调，

称作“曲爿”，使锦歌和南音有机地、巧妙地结合在一起，很有特色。例如：

选自《妙常怨》
（陈亚秋演唱　刘春曙记谱）

1＝G

【五空仔】　稍慢（♩＝60）

4/4 (3 5 |: 2 1 2 - 3 5 | 2 5 2 3 5 5 1231 | 2. 3 2 - 5 |

3 2 5 5 5 1231 | 2 23 2312 6 56 1 2 | 5 3 3 5 1231 |

2. 3 2 5. 6 5 3 | 2 5 2 3 5 5 1231 | 2. 3 2 -) |

2. 3 5. 3 | 2 - - 0 | 2. 3 5 2 5 | 3 3 3 5 |
1.离　别　（啊）　潘　郎（啊）（咿 咿 咿 咿
2.恨　许*　（啊）　姑　母（啊）（咿 咿 咿 咿

3 3 - 5 3 | 2 2 2 (3 5 | 2 5 2 3 5 5 1231 | 2. 3 2 - 5 |
咿 咿　咿咿 咿 咿 咿)
咿 咿　咿咿 咿 咿 咿)

3 2 5 5 5 6 1 | 2 3 2312 6 5 1 2 | 5 3 3 5 1231 |

2 - 5 6 5 3 | 2 5 2 3 5 5 1231 | 2. 3 2 -) |

5 - 3. 5 3 2 | 1 6 3 2 3 | 2 1 (2 3 1 3 |
未　几　时，
毒　心　意，

2. 3 2 -) | 2. 5 3. 5 | 2 3 2 3 1 7 |
妙　常　想 君
(2　6)
掠　阮*　鸳 鸯 拆　散

6 - 2· 3 | 2 3 1 2 1 7 6 5 | 5 7 6 4 5 5 |

忆 着 伊， （咿）

（2 3 2 1 6 -）

做 二 边， （咿）

转1 = C（前1＝后5）

5 0 5· 3 | 2 1 2 - 3 | 2 3 1 2 - | 5· 3 2 1 2 |

日 来 思 君， 暝 来

2 3 2 3 1 | 2 - 5 6 5 3 | 2 5 2 5 | 2 5 3 - |

思 君 枉 我 暝 日 此 处 思

3 - 6 6 | 3· #4 3 2 | 2 3 2 3 1 | 2 6 6 2 1 7 |

想， 有 此 一 十 二 时，

转1 = C（前1＝后5）

6 - （7 2）:| 5 3 2 3 2 3 1 | 2· #4 3 - | 2 6 6 6 1 |

迫 伊 人 临 安 去 赶

2 - 5· 3 | 2 5 2 5 | 2· #4 3 - | 2· 3 6 2 6 |

试， 你 又 掠 阮 鸳 鸯 鸾 凤 拆 散

|: 2 3 3 2 3 1 :| 2 6 6 6 2 1 7 | 6 - - （7 2 | 6 6 -）‖

二 边。

* 许：那。

* 掠阮：将我们。

〔五空仔〕的音阶为七声音阶，落音为“5”。由于清角音的突出运用，曲中常有下属宫调系统转换的现象。例如：

1 = G

选自《妙常怨》
（陈亚秋演唱　刘春曙记谱）

A 【五空仔】 稍慢（♩=60）

4/4 (3 5 | 2 1 2 - 3 5 | 2 5 2 3 5 5 1231 | 2. 3 2 - 5 |

3 2 5 5 5 1231 | 2 23 2312 6 56 1 2 | 5 3 3 5 1231 | 2. 3 2 5. 6 5 3 |

2 5 2 3 5 5 1231 | 2. 3 2 -) | B 2. 3 5. 3 | 2 - - 0 |

孤　灯　（啊）

2. 3 5 2 5 | 3 3 3 5 | 3 3 - 5 3 | 2 2 2 (3 5 |

独　对（啊）（衣 衣 衣 衣 衣 衣 衣 衣 衣）

2 5 2 3 5 5 1231 | 2. 3 2 - 5 | 3 2 5 5 5 6 1 | 2 3 2312 6 5 1 2 |

5 3 3 5 1231 | 2 - 5 6 5 3 | 2 5 2 3 5 5 1231 | 2. 3 2 -) |

C 5 - 3. 5 3 2 | 1 6 3 2 3 | 2 1 (2 3 1 3 | 2. 3 2 -) |

倚　栏　杆，

2. 5 3. 5 | 2 3 2 3 1 7 | 6 - 2. 3 | 2 3 1 2 1 7 6 5 |

别　君　容易　会　君　难。

5 7 6 4 5 5 | 5 0 (A 6 5 1 2 | 5 7 6 5 6 56 4 | 2 2 4 2 1 2 4 |

（衣）

转下属调　回原调

5 5 6 5 1 2 | 6 7 5 6 4 - | 5 6 5 4 2 2 4 | 6 4 5 6 5 3 |

转回A　D

2 - - 3 5 | 2 5 2 3 5 5 1231 | 2. 3 2 -) | 5. 3 5 3 2 |

记　得

2 (3 5) 1 - | 5 3 2 - (3 5) | 1. 2 1 7 6 | 6 1 6 5 5 3 |

秋　江　去　送　别，

5 - 5. 3 | 5 3 2 - (3 5) | 1 2 3 1 7 6 5 | 3 5 7 6 6 |

（啊）我　送　潘　郎（啊　衣）

6 0 1 2 1 7 | 6 7 6 5 5 - | 6 5 6 5 6 4 3 | 2 4 1 2 4 - |

到　临　安。（衣

转下属调　回原调

4 0 6 5 6 1 | 5 7 6 2 4 | 5. 6 5 6 4 2 | 5 7 6 5 5 - ‖

衣）

〔五空仔〕(大调)、由于各地区、各流派唱法不同，又分为：〔五空仔正管〕、〔五空仔硬阳关〕、〔五空仔软阳关〕、〔安童闹〕、〔大调板〕、〔大调哀〕等曲牌共八首。

〔杂嘴调〕：是在漳地地区流传的民谣、童谣、答嘴鼓的基础上形成的。"答嘴鼓"是道士做法事时用来插科打诨的，语言通俗、戏谑诙谐，两人对答，简短押韵，生动活泼，妙趣横生。在民谣和童谣中，最流行的有《摇啊摇》、《天黑黑》、《月光光》、《蝉仔哭要嫁》等。这些民谣、童谣、答嘴鼓都很口语化，似念似唱，以字行腔，节奏自由但紧凑，可以二人对唱，也可三、四人接嘴唱，因此〔杂嘴调〕也称为〔接嘴歌〕。

〔杂嘴调〕唱腔明快活泼，起伏跌宕，常以单曲反复演唱一个曲目，在以曲牌联缀体的形式演唱长篇曲目时，〔杂嘴调〕常作为叙事诉说的曲调来使用，穿插于两个曲牌之间。为了有个喘气的时间，在每一段落之间，常加拖音"伊"或"啊咿"，或者加长过门。

〔杂嘴调〕的词格、句式组合和韵脚都比较自由，随编随唱，没有固定的格式。音阶结构为七声音阶，以字行腔，多装饰音，曲调口语化，顺口即可。落音以"5"居多，"2"音次之，偶见"6、1"两音。拍子为 $\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$ 拍子兼有。例如：

1 = G　　选自《海底反》

（石扬泉演唱　仔铁伯记谱）

【五空仔杂嘴调】稍快（♩=85）

(0 53 | $\frac{2}{4}$ 2 2 2 53 | 2223 5513 | 2 2 2355 | 3255 5551 | 2227 65612 |

5512 3551 | 2 2 5653 | 2523 551231 | 2223 2312 | 5 56 16 2 |

5675 6723 | 5212 5 2) | 1 6 2 6 | 1 65 5 | 3 32 2 12 | 6 16 5 |
听唱 天变 地也 变，海底 鱼虾 大交 战，

2 1 1 32 | 2. (5 | 3/4 2313 2535 21 2) | 2/4 16 5 2 16 | 5 1 61 |
交战 为啥 起？ 为着 鲤鱼 旦，生成

1 21 5 | 6 56 5 6 | 5 6 7 6 | 6 (7 6757 | 6272 6623) | 2 6 1 |
真标 致，珠唇 玉貌 石榴 齿， 柳叶 眉，

1 2 1 | 1 21 6 21 | 1 6 6 | 1 61 1 2 | 5 76 5 | 2 76 5 7 |
葱管 鼻，黑髻 木耳 耳，遇见 龙王 游宫 有看 见，想要 娶她

3/4 5 6 6565 5 54 | 2/4 2 4 6 | 5642 5766 | 5 - | (5 56 16 2 |
偏宫 做细 姨。(啊 衣)

5677 6723 | 5212 5 2) | (下略)

〔杂嘴调〕又分为〔五空仔杂嘴〕、〔阳关杂嘴〕、〔土地公杂嘴〕、〔姨杂嘴〕、〔停板杂嘴〕、〔答四句〕等曲牌共十四首。

杂调、花调：包括本地流行的民间小调和外来的各种曲调，共计四十五首。

杂调主要来源于本地流行的民间小调，如〔摇船歌〕、〔十二生相歌〕、〔盘山调〕、〔送哥调〕、〔打某歌〕、〔跪某歌〕、〔哭某歌〕、〔病囝歌〕、〔守寡歌〕、〔闹葱葱〕、〔长工歌〕等。

〔长工歌〕为闽南一带流行的民间小调，被锦歌吸收后，通常作为单曲演唱，有时也填入有故事内容词句，作为某曲目的曲调。〔长工歌〕的拍子有 $\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$ 两种，唱词为七字四句体，落音为“2、5、1、5”，终止落在“5”音上。例如：

1＝G $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ （陈亚秋演唱 刘春曙记谱）

中速稍慢 【长工歌】

(5 56 1 2 | 6765 3523 | 5 5 6 | 5 -) | 6 1 6 5 |
正 月

3.2 53 | 2. (32) | 11 651 | 2 - | 353 2316 2317 |
算 来 (啊) 人(哎) 迎 尪,* 因我 家贫 (啊)

623 216 | 5 - | 65 35 | 2.3 2165 | 1 - |
太 困 难, 离乡 背井 做 长 工,

35 231 2317 | 623 216 | 5. (65 | 36 653 | 55 6 | 5 -) :‖ (下略)
天光 做 到(啊) 日 落 山。

* 迎尪:迎神。

花调主要来源于"正音"(包括"四平戏"和"乱弹")、南词小调和本地小戏(竹马、车鼓、采花)的曲调,有的原曲移植,有的加以变化,均用闽南方言演唱,如〔采茶调〕、〔彩调〕、〔花调〕、〔三更天〕、〔补瓮调〕、〔亲母调〕、〔花鼓调〕、〔虞美人〕、〔红绣鞋〕、〔白牡丹〕等。

〔花调〕的词格为七字句四句式,演唱两句做一次反复,根据词的不同声调,旋律有少许变化,该曲为$\frac{2}{4}$拍子。落音第一句为"1",第二句为"5"。例如:

花　　调

1＝G $\frac{2}{4}$

蔡　鸥　陈亚秋演唱
刘　　春　　曙记谱

中速稍快(♩＝85)

(65 612 | 5. 7 | 65 612 | 556 12 | 6765 323 | 55 5 |

5.6 5.613) ‖: 22 5 | 32 13 | 2. 6 | 55 6 | 25 32 |
王婆 店(啊) 内 闹 纷
三人 私(啊) 奔 做 一

1 - | 12 3 | 2. 76 | 56 75 | 6 - |
纷, 陈 三 (啊) 五 娘 (啊)
群, 捉 入 (啊) 公 堂 (啊)

66 7 | 65 32 | 5 - | (62 76 | 5 -) :‖
和 益 春,
去 审 问。

锦歌流传甚广，各地区、各流派常根据自身的条件来确定演唱的形式。大体上可分为走唱、坐唱、歌仔阵、弹唱四种形式。

走唱：由演唱者手持月琴（或三弦）自弹自唱。如系盲艺人，则由一孩童手持细竹杆牵引带路，边走边唱，有人邀请时即坐下演唱，兼营卜卦。

坐唱：又分为两种形式，即锦歌馆及应邀赴会。锦歌馆（间）常设在村里的祠堂、庙宇或其他厅堂，有固定的演唱地点，坐位也相对固定。应邀赴会（堂会、庙会等），有时在厅堂演唱，有时在室外演唱，或围坐在八仙桌四周，或根据当时条件散坐。

歌仔阵：演唱者手持拍板（或弹奏月琴），伴奏者设法将乐器吊在自身适当的位置，另加锣鼓和笛管，随着其他大队人马，边走边唱，称为“出阵”。

弹唱：自 1958 年之后，培养了一批能自弹自唱、又会表演的女演唱员，使锦歌的演唱形式大大地改观。大部分新作品都冠以“锦歌弹唱”的字样。有一人弹唱或多人弹唱，乐队伴奏。并搬上舞台，成为舞台演出的曲艺形式。

锦歌演唱形式示意图：

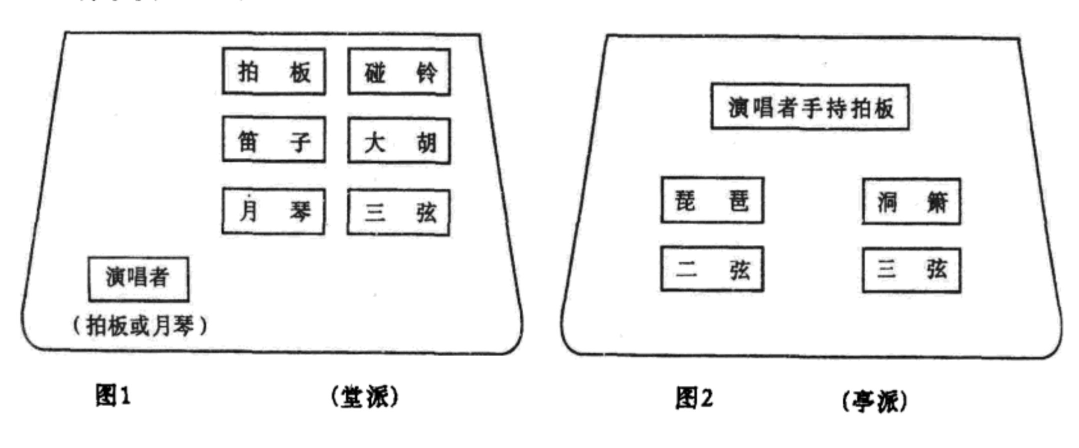


图1　　（堂派）　　图2　　（亭派）

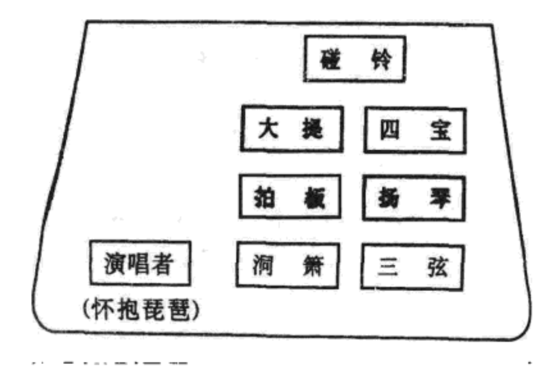


图 3　　（锦歌弹唱）

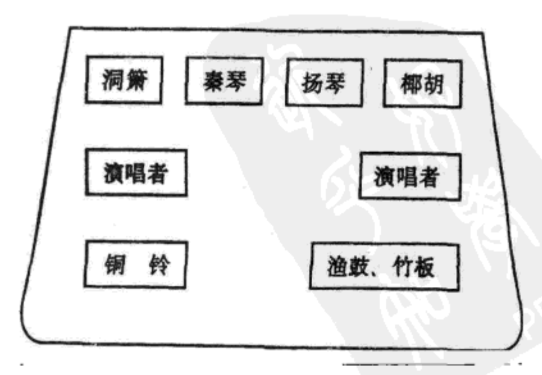
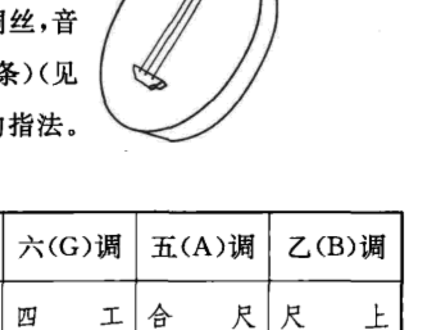


图 4　　（四管齐）

除以上演唱形式之外，又发展了群唱、表演唱、锦歌剧等，丰富多彩。伴奏乐器也发展到小型民族管弦乐器的规模。

锦歌的伴奏乐器因不同艺术流派和不同的演唱形式而有所不同。大体情况如下：



走唱派：用月琴（或双清）。堂字派：用月琴、三弦、二弦（或加扬琴、笛子，有时也用洞箫）。亭字派：洞管用洞箫、琵琶、三弦、二弦，笛管用竹笛、琵琶、三弦、二弦。四管齐：秦琴、扬琴、洞箫、椰胡。共用的打击乐器：拍板、四宝、双铃、渔鼓、酒盅。

伴奏乐器在实际应用中，各流派常根据自身的条件略有变化。主要的伴奏乐器为月琴。

月琴：以软木制圆围和柄，桐木制面，音箱内有响铜丝，音的位置分四相十二品，弦三条（子弦二条同音，缠弦一条）（见图）。弹奏轻松自由，弹法与三弦相同，有扫、甲、轮等的指法。音色浑圆动听，丝丝锵响，有素雅清晰之感。和弦如下：

调　门	上(C)调		尺(D)调		工(E)调		凡(F)调		六(G)调		五(A)调		乙(B)调	
工尺谱	工	乙	尺	五	上	六	乙	凡	四	工	合	尺	尺	上
简　谱	3	7	2	6	1	5	$\underset{\cdot}{7}$	4	$\underset{\cdot}{6}$	3	$\underset{\cdot}{5}$	2	$\underset{\cdot}{4}$	1

芗曲说唱音乐　　芗曲说唱的唱腔来自芗剧，而芗剧的前身台湾歌仔戏则是由流行于闽南漳州一带的锦歌流入台湾后，在吸收当地民歌、戏曲的基础上发展而成的。

芗曲说唱用闽南方言中的漳州话和厦门话演唱。唱词以七言四句式为主，其词格多为四、三分逗。〔杂碎调〕、〔杂念调〕的唱词则为类似长短句的不规则句式，其句式甚为自由，其中有一字句、二字句、三字句、四字句以及五字句、六字句，甚至多达一句十几个字。段落三至六句不等，但唱词注重平仄，讲究押韵。

芗曲说唱的唱腔结构属曲牌体，七言体的唱段为单曲反复结构。类似长短句的唱段较自由。

芗曲说唱的曲调，主要的有〔七字仔〕、〔杂碎仔〕、〔哭调〕及小调等二百多种。

〔七字仔〕：是芗曲说唱的主要唱腔之一。词格为七言四句体。唱腔为 $\frac{2}{4}$ 拍，四句体落音为“3、$\underset{\cdot}{6}$、$\underset{\cdot}{6}$、$\underset{\cdot}{6}$”。它对歌仔戏的形成起了非常重要的作用。〔七字仔〕的唱腔可根据剧情与人物的需要分为〔七字哭〕，〔七字仔〕反管、中管，〔七字仔〕高腔、低腔和〔七字仔〕清板、叠板。〔七字仔〕不但可用于抒情、叙事，还可以担任乐曲的启牌、收尾和串联的任务。〔七字仔〕的唱腔如：

选自《吕蒙正》
（王南荣演唱　陈　莲记谱）

1 = F

【七字仔】　中速（♩=72）

2/4 (0 6 2 | 3 6 3 | 6 3 2 #4 | 3 3 2) | 3 2 | 2 3 |
八月十五

6 - | (6 #1 2 7 | 6 2 #4 | 3 2 3 | 6 -) | 2 3 |
（啊）　是中

#4 3.4 | 3 - | 2 3 2 | 3 6 | 6 - | 2.3 2 1 |
秋，（啊）　千金小姐抛

3 6 | 2 6 | 6 - | (2.3 2 7 | 6 2 7 | 6 6 2 |
绣（啊）球，（啊）

3 #4 3 2 | 6 2 7 | 6 -) | 3 5 3 | 3.21 6 | 6 - |
绣球抛在

3 21 6 | 6 6 | 6 - (6 2 | 3 2 3 | 6 2 7 | 6 6 2 |
吕蒙正，（啊）

3 3 2 | 6. 2) | 3 5 2 (6 -) | 3 3 | 3 - | 3 35 3 |
爹妈打赶不（哎）

3 21 6 1 | 5.6 3 | 3 3 | 3 5 1 | 6 1 6 | 6 - (5 6 5 3 |
收（啊）留，（啊）不（啊）收留。（啊）

2 4 3 | 2 3 2 7 | 6 -) ‖（下略）

〔七字哭〕，为〔七字仔〕的变体，唱词为七言四句式，最后一句重复五个字。四句唱

腔落音为“3、5、6、5”，重句落“6”音，伴奏结束句落“6”音，例如：

1＝E

选自《梁山伯与祝英台》
（纪招治演唱　刘春曙记谱）

【七字哭】　中速（♩＝64）

2/4 (0 65 | 3. 6 | 51 6165 | 3 -) | 3 6 | 2 2 3 |
一 拜 梁（啊）哥

3.5 (2317 | 6163 1.2 | 1276 5 65 | 4 3 2.321 | 6. 2 1 1) |
（哩）

2 #12 3 2 | 3 (1612 | 3 6 5 1) | 2 3 2 | 5 3 3 2 | 1 6 |
凄 惨 哀， 第一 歹 命 （啊）

2 23 2 1 | 7. 2 7 6 | 3 5 7 6 | 5. (7 6 54 | 3432 1235 |
祝（呵） 英 台，

6163 1262 | 1276 5 65 | 4 53 2.321 | 6. 2 1 1) | 2 3 3 | 2321 6 2 |
梁哥 你 死 去

3 - | 2 2 3 2 | 1 1 6 | (6. 1 2 3 | 1 23 23 1 | 6 2312 |
（咿） 阴（啊）府 内，（啊）

7276 5 65 | #4 3 2312 | 6. 2 1 1) | 2 2 6 | 3 5 3 2 | 1 6 3 |
英 台 （啊）哭（啊）死 （啊）

3 23 2 1 | 7. 2 7 6 | 1. 2 7 6 | 5 - | 3 2 3 | 3 23 7 6 |
哥（哎） 唔（啊） 知， 哭 死 哥 唔

1 2 2 6 | (5 6 5643 | 2312 3 | 3 6 2317 | 6 -) ‖（下略）
知。

从上面两例的比较中，我们可以发现，由于所表现的思想感情不同，从而引起调式色

彩的变化，这变化突出地体现在唱腔的落音上。〔七字哭〕显得低沉，〔七字仔〕比较悠扬。〔七字反调〕与〔七字正〕的差异，主要表现在"调"上面，〔七字正〕为 F宫，壳仔弦定为"6̣（d^1）—3（a^1）"，〔七字反调〕为C宫，壳仔弦定弦为"2（d^1）—6（a^1）"。

〔杂碎仔〕：也是芗曲说唱的主要唱腔。它具有很好的灵活性，可快唱，可慢唱，特别擅于长篇大段长短句唱词的抒情演唱。〔杂碎仔〕按其词的格式，可分为"四句正"和"长短句"两种。

〔杂碎四句正〕，唱词以七字为一句，四句为一首。唱腔 $\frac{2}{4}$ 拍子，四句落音为"2、2、6̣、6̣"。唱腔口语化，以叙述见长，旋律可根据不同的词作自由变化。1939年邵江海创作的〔杂碎四句正〕如：

1＝C

选自《六月雪》
（邵江海演唱　陈　彬记谱）

【杂碎四句正】　中速（♩＝70）

)0(| $\frac{2}{4}$ 2 1 2 | 1 2 1. | 2 2 | 3 2. | 3 1 2 |
（彩云白：师傅带路！）（唱）一 走 走 上 台 阶 顶， 左 边

3 2 6̣ | 2 6̣ 6̣ 1 | 2 - | 7̣ 7̣ | 5̣ 6̣. | 5̣ 7̣ |
鼓。 右 边 钟， 这 间 佛 殿 真 好

7̣ 6̣. | 6̣ 1 | 1 6̣ 5̣ | 3̣ 5̣ | 6̣ - ‖（下略）
景， 中 央 又 点 一 盏 灯。

类似长短句的〔杂碎仔〕，其词格可三字、五字、七字、八字、九字、十几字为一句。曲体比较自由，为 $\frac{2}{4}$ 拍，落音为"2、1、5̣、5̣、2、5̣、6̣、5̣"但亦可自由变化。例如：

1＝C

选自《白扇记》
（邵江海演唱　陈　彬记谱）

【长短句的杂碎调】　中速（♩＝85）

$\frac{2}{4}$ (各 大 7̣6̣ | 5̣ 5̣ 3253 | 2 -) | 2. 1 5 | 5 53 2165̣ | 5 - |
听 见 我 团 （啊）

1 2 | 3 2. | 2 - | 5 3 2 | 2 71̣ 6̣ 5̣ | 3. 2 6̣ 1 | 7̣ 1. |
啊 啊 哮，* 踏 出 房 前 再 回 头。

2 3 2 | 3232 6 1 | 5. 1 | 6 6 5 | 5 6. | 2 5 | 4 5 (7 |

伸手 拍团 不可 哭， 我 自 己的 眼泪 代 先* 流。

6765 2 2 | 5 -) | 2 2 3 | 2 - | 2 - | 7 7 65 |

乖团 我 狗*， 好 比

5 1 1 | 7 76 6 65 | 4 5. | 6. 75 | 6 2 6 | 6. 5 |

万 把 刀 刺 我的 心 肝 头。 团！ 你要 乖 乖（啊） 不要

7 6. | 1 7. 1 | 5 5 76 | 6 6 5 | 4 5. ‖（下略）

哭， 你 母 还 坐 在 你的 眠 床 头。

* 啰：哭的意思。

* 代先：意指提前。

* 我狗：闽南方言对自己孩子的爱称。

〔杂碎仔〕的主要特点是倚字行腔，以腔带情，唱腔犹如流水行云，字字真切，擅于长篇抒情和叙事的唱词。〔杂碎调〕以徵调式居多，羽调式次之。就其板式而言，有快板、中板、慢板、散板和流水板等多种。

〔哭调〕：其中有〔大哭〕、〔小哭〕、〔江西哭〕、〔宜兰哭〕、〔卖药仔哭〕、〔锦歌哭〕、〔改良大、小哭〕、〔运河哭〕等。如在《五子哭墓》、《英台哭灵》、《孟姜女哭五更》等曲目中均有选用。哭调是芗曲音乐最有特色、最感人的唱腔，曲调十分丰富，表现手法也是多姿多彩的。从结构上看有套曲式、集曲式两种。

套曲式的曲牌联缀，是将不同调式、调性的曲牌联缀起来，塑造人物，表现情景。如《英台哭墓》中的“十二拜”中，就运用了〔大哭调〕、〔小哭调〕、〔宜兰哭〕、〔江西哭〕、〔琼花哭〕、〔望春调〕、〔孤鸿〕、〔凤凰哭〕、〔台湾四哭〕、〔柴排韵〕等曲牌的连接。通过旋律、节奏的变化，以及调式色彩的转换，充分抒发祝英台的悲痛心情，和对梁山伯真挚的爱。

集曲式的曲牌联缀。它不同于套曲式的整曲联缀，而是选其中的某句或某几句唱腔进行联缀，通过调式、调性的转换，以表现跌宕起伏的感情。如〔大哭四反〕，其中〔台湾大哭调〕1 = F，〔台湾小哭调〕1 = D，〔褒歌〕、〔思想起〕、〔宜兰哭〕1 = C。〔大哭四反〕是由〔台湾大哭调〕、〔台湾小哭调〕、〔褒歌〕、〔思想起〕、〔宜兰哭〕等四曲中的一句联缀而成的。唱词为七字四句式，最后一句重复五个字。唱腔 $\frac{2}{4}$ 拍，一、二句落音“3、5”，三、四句落音“6、5”，重复句落音“5”。例如：

大 哭 四 反

1＝F　　《桃园冤尸》

2/4 (3 - | 6165 3 35 | 6 3 6131 | 6. 1 #5) |【台湾大哭调】3 23 | 16 35 |
双人抱头

6 - | 6 (3613 | 6165 3 35 | 6 3 6131) | 6. 1 #5 | 3 - |
(啊)　放悲鸣，

1＝D（前6＝后1）
3 - | 3. (12 | 3 3 0 12 | 3 3 0 12) |【台湾小哭调】2 51 | 2 13 |
从此阴阳

2 - | 5. i 65 | 3 12 | 3 16 | 5 - | 5 (65 |
(哪)　难　相　亲，　(哪)

转1＝C（前1＝后2）
1 32 | 1216 556 | 15 1232 | 1 5) |【褒歌】23 21 | 23 2 |
谁料郡主

【思想起】
23 12 | 35 21 | 6 - | 6 66 | 23 76 | 5. 6 72 | 65 23 |
遭冤屈，(哪)　(哎哟)犹如万箭穿我

5 - | 5 - | 1. 2 35 | 2 - | 2 76 | 23 76 | 5 - ‖
心，　万箭哪　哎啊穿我心。

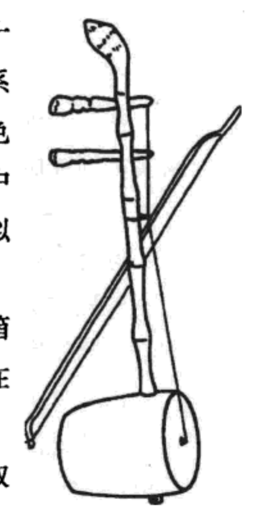
〔小调〕：是从闽、台两岸民间小调、山歌中吸收改编而来的，也有从其他剧种中移植过来的。它对芗曲说唱起到了丰富和补充的作用。

在漳州一带歌仔阵的乐器依旧保留的文乐有壳仔弦、六角弦、大广弦、月琴、三弦、笛子、洞箫。有条件的还另加扬琴、大提琴。条件差一些，最少也有前面的四件。

武乐（打击乐）由板鼓、京锣、脐钹、小锣、堂鼓、牙板等组成。武乐的锣鼓点大部分采用京剧。

厦门一带的芗曲说唱，伴奏乐器比较简单：主奏月琴、大广弦大都由演员弹奏，荷叶说

唱的镲、板也由演员自己敲击。很少用歌仔阵那样规模的乐队。



大广弦，琴筒以剑麻或棕树的根茎为材料。面为梧桐板，直径十五厘米，底直径十四厘米，杆长八十六厘米。轴呈葫芦状，原来反插系弦，状如古乐器奚琴，现改为正插，如一般胡琴。空弦定音 $g—d^1$，音色深厚柔美。左手指法特殊：用指头的第二关节按弦，内弦用食指和中指按弦，小指将外弦向内推，同时用无名指连续打弦，使发出连珠似的颤音，很有曲种特色（见图）。

月琴，构造如普通月琴，唯形略异，杆稍长，装四相七品。共鸣箱直径三十六厘米。用拨子弹奏。空弦定音为 $a—d^1$，音色清亮铿锵。在为哭腔伴奏时，可按哭腔旋律滑奏，使音乐更加形象化。

竹板歌音乐　　竹板歌的唱腔源于山歌，是由山歌演唱大段叙事性歌词衍变而成的。

竹板歌用闽西方言演唱，唱词多为七言五句的多段结构，亦有七言四句或其他变体。各句唱词句式常用四、三或二、五分逗，或运用诗歌中起、承、转、合的结构原则。句中插入"啊格"、"佢哇"、"介就"、"噢"、"里格"、"秀笃"、"嗳嗳哉"等衬词，并从山歌中继承了比兴手法，具有浓郁的乡土气息。

竹板歌唱词以白描、抒情见长，以浪漫夸张取胜，多姿多彩，有"比喻"、"白描"、"双关"、"对比"、"幻想"、"拟景"、"复沓"、"夸张"等多种表现手法。

比喻：比喻是竹板歌最常用的手法。生动贴切的比喻，不仅准确地描绘了人物此时的情态，能使被比喻的事物形象更加鲜明、突出。如：

竹板达达敲起来，
哥要交情讲好来，
要学山伯与英台，
灯草架桥你要过，
竹叶当船你要来。

白描：即用朴素的白描手法，直陈其事，平白如话。如：

竹板一敲响达达，
阿哥问路也唔差，
随河循路一直下，
阿哥不是问路客，
黄蜂入园想采花。

双关：即巧妙地运用双关语，是竹板歌的又一艺术表现手法。如：

竹板一打响呱呱，

大连树上结苦瓜，
世上最苦穷人家，
汗水洗身泪洗面，
从头苦到脚底下。

从头苦到脚底下就是借意的双关语。

对比：用一种事物和另一种事物对照比较。如：

偓打竹板你帮腔，
别人富贵偓唔贪，
你家贫穷偓唔嫌，
竹笋拿来清水煮，
无盐无油也清甜。

幻想：把忠贞的爱情、真挚的情感，通过想象中的事物表现出来，这也是竹板歌的一种表现手法。如：

三更望月月光光，
月儿光光照荷塘，
满塘荷花满塘香，
妹是荷花哥是藕，
同根生来同根长。

拟景：即以景生情，通过景物，直抒胸臆，随口唱出，情景交融，极为生动。如：

二更望月朦朦光，
月儿弯弯照汀江，
坐在半山等情郎，
风吹竹叶响沙沙，
又惊又喜又心慌。

复沓：运用复沓的手法，只用了个别字的变动，却在反复咏叹中同样也坦露出自己的心迹，向对方表白一种爱慕之情。如：

女：郎打竹板妹唱歌，
　　六月十五割早禾。
　　郎驮谷斗妹挑箩，
　　总要两人情意好，
　　叫我情郎不要讨老婆。

男：郎打竹板妹挽筒，
　　八月十五割大冬。
　　郎驮谷斗妹挑笼，
　　总要两人情意好，

叫我老妹不要嫁老公。

夸张：把现实中的人和事加以夸张，使人物更为突出，形象更加鲜明。如：

竹板呱呱敲起来，

山歌越唱越开怀，

好比青龙翻云海，

云海翻腾龙张口，

珍珠八宝吐出来。

闽西竹板歌多样化的表现手法，使语言生动活泼，情趣盎然，富有浓郁的生活气息。

竹板歌的唱腔结构为单曲反复体，即以一个基本曲调的变化反复来演唱大段唱词，但曲调常随地区的不同、内容情绪的发展、唱词语言声韵平仄的转换而进行变化。如永定县李天生所唱的《八月十五看月光》属抒情体唱腔，借中秋月夜男女相聚倾吐纯洁的爱情。旋律音区活动于八度之间，简练集中而富于变化。段落转换之间运用真假声变化来象征男女对唱的不同，表现了独特的演唱技巧和才能。龙岩山歌剧团山歌妹郭金香演唱的《月儿弯弯照汀江》，借用月起月落、望月思郎、景中寄情、妹等郎、郎缠妹的艺术比兴，描绘了男女对爱情忠贞不渝的信念和情操。花样多变的竹板敲打和插入"秀笃"、"嗳嗳哉"等衬词，充分体现了竹板歌与山歌融为一体的演唱风格。

竹板歌的曲体结构有五个句组成的五句板及由四个句组成的四句板，其中以五句板居多。

〔五句板〕，旋律比较口语化，可用于叙述长篇故事，根据唱词的不同声调，旋律可稍作变化。〔五句板〕的唱词为七言五句式，中间穿插"佢哇"、"俚个"、"个"、"呵"等衬词。唱腔节拍 $\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$ 拍兼有。五句落音分别为"$\dot{2}$、6、6、$\dot{1}$、6"。以敲击竹板作前奏和尾奏。流行于永定县的〔五句板〕如：

八月十五看月光

1 = ♭B

李天生演唱
饶倚先记谱

2/4 (大 大 | 大 大 | 3/4 大 大 大大 七大 | 2/4 七大 七大 | 七大 大 大大 |

3/4 七大 七大 大 | 2/4 大 大 | 3/4 七 咕 七 | 2/4 咕 七 | 3/4 咕 七咕 七咕 |

【五句板】

2/4 七 七 | 七) 0 $\dot{1}$ $\dot{2}$ ‖: $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ | 3/4 $\dot{2}$ $\dot{1}$ 6 $\dot{2}$. $\dot{1}$ $\dot{2}$ | 2/4 $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}\dot{3}$ $\dot{1}\dot{2}$ |

（佢哇）八月 十五 看月 光，（佢哇） 看见 鲤鱼

八月 十五 看月 华，（佢哇） 郎出 月饼

2 16 6 6 | 231 2 6 12 | 3/4 1 61 16 6 0 12 | 2/4 1 2 3 1 22 |

跟水 上,(呵)鲤鱼(个)唔怕 漂江 水,(呵)(倨个) 恋妹(个)唔怕

妹出 茶,(呵)郎食(个)月饼 甜到 肚,(呵)(倨个) 妹食(个)细茶

3/4 21 6 1. 12 | 2/4 2312 3 12 | 3/4 2 16 6 6. | 1. 2/4 大 大大大 |

路 途 长, 千里 路头 紧跟 上。(啊)

开 心 花, 情投 意合 共一 家。(啊)

(大大 大 大

3/4 大大大 大大大 七大 | 2/4 大大大 大大大 | 3/4 大大大 大大大 大 | 2/4 大 大 | 大 咕 |

七咕 七咕 | 七 七 | 七 0 12 :|| 2. 大大大七大 大 | 大大大七大 大 |

佢哇

大大大七大 七 大大 | 大 大 七大七大 | 大 大大 大 大大 | 大 大 | 大 0) ||

〔四句板〕与〔五句板〕的曲调基本相同。只是〔四句板〕是七言四句体的,〔四句板〕与山歌更相似。唱腔结构工整,全曲为 $\frac{2}{4}$ 拍子,四句落音为“2、6、6、6”。流行于永定县的〔四句板〕如:

八月十五看月光

1 = C

李天生演唱
沈民音记谱

【四句板】

2/4 0 61 3 3 | 3 3 21 6 | 2. 12 | 3 3 2312 | 2 16 6 6 |

(男)(阿格)八月 十五 看 月 光,(阿格)看见 鲤鱼 跟水 上,(呵)

(女)(阿格)八月 十五 看 月 华,(儿哇)郎出 月饼 妹出 茶,(呵)

231 2 3 31 | 2 26 6 6 | 3 3 3 2 3 3 | 2 2 1 6 | 6 6. ||

鲤 鱼(个)唔怕 漂江 水,(啊)恋妹(个)唔怕(格)路(呵)头(呵)长 啊。

郎 食(格)月饼 甜到 肚,(啊)妹食(格)细茶 开(呵)心(呵)花 啊。

〔穷人翻身乐融融〕是流行于武平县的一首〔五句板〕。词是七字五句体，中间插以衬词，与其他〔五句板〕不同的是，除落音出现“3”外，旋律也有所变化。节拍为 $\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$ 拍，落音一、二、三句为“$\dot{3}$、6、6”，衬词落“$\dot{1}$”音，第四、五句落音“$\dot{2}$、6”。流行于武平县的〔五句板〕如：

穷人翻身乐融融

罗象贤演唱
沈民音记谱

1 = C

♩=68

$\frac{2}{4}$（大大大七大 大大大七大 | 大大大七大 大大 | 咕七 大）|【五句板】

夹板一打（啊）里里声，穷苦（里）不（里）是命生成，（噢）怨得封建是来剥削，（啊）剥削穷人苦难当，（哀哀哉）剥削穷人苦（啊）难当。（噢）

（大大大七 大 | 七大大七 大 | 大大大七 大 七七 | 叉七 七大 | $\frac{3}{4}$ 七七 七）

（哎）石榴开花（啊）满树红，（个）将来世界都大唔同，（啊）土豪劣绅被打倒，（啊）（哀哀哉）穷人翻身乐融融。（噢）

（大大大七大 大大大七大 | 大七 大七 | 七叉 七）‖

〔苦难歌〕是流行于武平的一首〔四句板〕，旋律颇具特色，唱词为七言四句体，除一、三、四句后面加一衬字外，词中不插衬字。唱腔节拍为 $\frac{2}{4}$ 拍，落音为“$\dot{2}$、5、6、5”。流

行于武平县的〔四句板〕如：

苦难歌

1＝C

罗象贤演唱
沈民音记谱

♩＝84

【四句板】

①过了 一年（是）又一年，（噢）穷人生活（是）苦难言，若不设法（是）来治救，（噢）真正苦到死头关。（哎）
②三月 莳田 雨霏霏，（噢）又冒笠蓑（是）并棕衣，衫裤淋湿（是）还较得，（噢）搞起大病冒钱医。（哎）
③肚饥 难上 这条岗，（噢）穷人难过（是）四月荒，六月刈禾（是）靠米煮，（噢）这种苦法实难当。（哎）
④锅头 水滚 冒米煮，（噢）饿得面黄（是）泪落眶，日子食着（是）黄连水，（噢）尝苦心肠实难当。（哎）

流行于建宁的〔莲花调〕颇具特色，唱词属七字上下句式，唱腔为四句体，第二、四句的唱词是一、三句的重复。唱腔节拍为$\frac{2}{4}$拍，落音为“3、6、5、5”。例如：

莲花调

1＝G

王国安
陈玉兰演唱
立　早记谱

中速稍慢

一字下来（就）

1 16 2. 3 | 203 123 3 | 2 21 60 | 23 23 2326 | 6123 1 11 |
一条 龙，(噢)(喂 呀)一 条(哩) 龙，(噢 喂) 山东(那个)莱 阳 出 英 雄，(的)

6566 50 | 22 23 2326 | 1 35 6 16 | 50 (嗒 的的 | 嗒 的的 嗒 的的 |
赵 子 龙， 山东(那个)有 个 赵 子 龙。(噢 喂)

嗒 的 | 得 儿 得 儿 | 得 儿 得 儿) ‖

流行于宁化的〔讨食歌〕，其唱词属七字五句体，节拍为$\frac{2}{4}$拍子，落音“2、6、6、1、6”。例如：

讨 食 歌

1 = F

陈上标 蓝日珠 演唱
沈民音 记谱

中速

$\frac{2}{4}$ (咕.七 咕.七 | $\frac{3}{4}$ 咕七咕七 咕 七 七) ‖: $\frac{2}{4}$ 3333 31 | 232 2 |
1. 想起过去 苦 难 当，(呃)
2. 想起讨食 苦 难 当，(呃)

62 2 12 | 2161 66 | 6. 0 | 261 61 |
讨 吃 讨 到 猪 肉 行，(哎) 打 帮(个) 老 板
夜 里 没 火 点 松 光，(哎) 点 起(个) 松 光

2 61 66 | 2 12 12 | 2 16 10 | 2 12 6 11 |
讨 一 块，(哎) 有 那 五 钱 无 一 两， 蚁 公 抱(来)
烟“砰 砰”，(哎) 出 路 来 咧 点 松 光， 大 风 一 吹

2 61 66 | 6. 0 | (大大大七大 大大大七大 | 大大 七七 | 大 0) :‖
“弄 弄”* 上。(哎)
摸 壁 上。(哎)

* 蚁公抱来“弄弄”上：蚁公，蚂蚁。意思是蚂蚁抱起来能爬土壁。

竹板歌系由一人(亦有数人)手持竹板一边敲打一边演唱而得名。演唱者手握四块竹板以各种节奏形式的“板点”击拍敲打,段落间敲击竹板过门,偶尔加把冇胡伴奏。闽西1949年以前,竹板歌艺人(以盲人为多)常以此卖艺糊口,沿街乞讨,备受歧视。故竹板歌亦被称为“乞食歌”。

竹板歌的竹板每付四块,用优质麻竹制成,每块长二十厘米,宽六厘米,每付竹板中的其中一块的侧面锯有竹齿,便于演奏时的横敲直刮。敲刮时会发出“**咕七**、**咕七**”或“**大 大**,**大大 大**”之声,发音脆亮,用于击打节奏。打法有“敲板”、“夹板”、“锯板”、“戳板”、“摇板”、“交叉板”等。根据音乐节拍变化和内容情绪的发展,敲打各种节奏的“板点”。龙岩山歌剧团已将竹板作为乐队中特殊打击乐运用,效果良好。

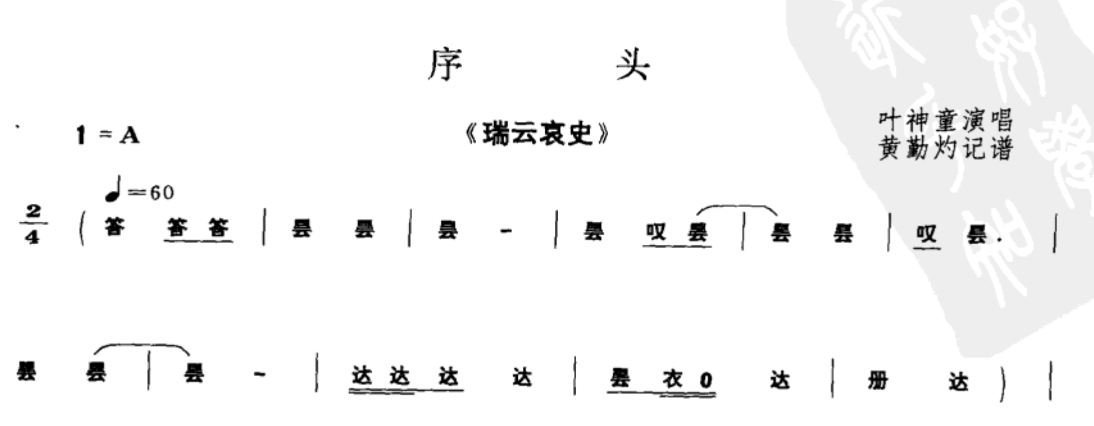
福州评话音乐 福州评话音乐是在当地民间吟诵调的基础上发展而成的。

唱词格式多七、八字一句、上下两句成对,一般不押韵,上句以仄声收尾,下句用平声收尾,个别地方出现垛叠的长句。唱腔无严格曲谱,仅有基本腔调,由演唱者按唱词内容行腔,句中、句间以铙钹作过点和间奏。

福州评话除少数是只说不唱外,绝大多数都是有说有唱,说唱相间。唱词内容,或则概要交代故事内容,或则渲染戏剧气氛,或则直抒人物内心感情。

福州评话唱腔可分为“序头”、“吟句”、“诉牌”和“板歌”四类。

序头:用于开场,有压座静场、点明主题、概括故事、交代背景、自报家门的作用。旋律为五声音阶羽调式,有较强的歌唱性,末句必有拖腔。下例是叶神童演唱的《瑞云哀史》中的序头,基本可分为两个部分,前半部分为时令景物吟咏,后半部点题和说明故事发生地点,为转入正题作好准备。旋律有吟诵特点;节奏处理平衡自然,和福州方言相吻合的切分音的运用,显得谐调而有变化。两段末句三字,均以散板拖腔处理,形成了未尽的意韵。唱词以七字为一句,四句或六句为一首,首与首间以敲击铙钹作伴奏。节拍为 $\frac{2}{4}$ 拍子,落音为“3、2、2、$\underset{\cdot}{6}$、1、$\underset{\cdot}{6}$”。例如:



3 2· | 3 3· | 2 2 3 | 3/4 3 0 0 | 2/4 2 2 |
春有 黄莺 叫 洛阳， 夏 来
啄达达 达达 | 啄达达 达达 | 啄达达 达达 | 3/4 啄 达 册 | 2/4 啄达达 达达 |

2 1· | 6 1 2 | 2 2 1 | 3/4 6 0 0 | 2/4 6 1 2 |
天暖 百 花 香。 秋 至 群雁
啄达达 达达 | 啄达达 达达 | 啄达达 达达 | 3/4 啄 达 册 | 2/4 啄达达 达达 |

快
3 2 1 | 6 1 2 | 2 1 6 1 | 3 1 2 | 0 0 |
天边 叫， 冬 度 梅（噢）花
啄达达 达达 | 啄 达达 达 达 | 啄 达 | 啄 达 | 册 达 |

5 5· | 2 2 | 6 - | 0 0 | 1 1 6 |
满 树 （呀） 红。 一（噢） 年
啄 达达 达 达 | 啄 达达 达 达 | 啄 达 | 册 达 | 啄 达达 达达 |

3/4 0 0 0 | 2/4 32 1 2 | 3 3· | 3/4 1 0 0 | 2/4 2 1 2 |
四 季 风光 好， 百鸟
3/4 啄 达 册 | 2/4 啄 达达 达达 | 啄 达达 达达 | 3/4 啄 达 册 | 2/4 啄 达达 达达 |

5 3 3 1 | 3/4 2 0 0 | ⊹ 3 1 2 5 3 1 2 1 2 1 2 1 2
齐 （噢） 集 朝 （者）凤 凰。（噢）
啄 达 | 3/4 册 0 达 | ⊹ 0 0 达 达 达 昙 达 昙

2 - 232 1 232 6 -) 0 (

达昙达昙 达昙达昙 达昙达昙 达昙达昙 叹 昙 昙 - 达达达 达 昙衣0 唐

吟句：是福州评话的基本唱腔，可用于独唱和对唱，表达书中人物的感情。依唱词句式、拖腔处理、表现感情的不同，可分为〔高山流水〕、〔联珠〕、〔全泪〕、〔半泪〕、〔波浪腔〕、〔英雄调〕、〔街溜〕、〔循音〕、〔牵丝嗓〕等不同唱法。现分述如下：

〔高山流水〕，音区高亮，旋律自高而下，宛如高山流水清澈透明。词格为三字头的四、三分逗。曲调为上下句体，属五声音阶羽调式。节拍为散板，落音为“i、6”。例如：

1 = ♭B （陈春生演唱 陈竹曦记词 王耀华记谱）

【高山流水】

サ 2 3 5 3 - - 2 i2i 6 - - 2 32 5 23 2 i. 5. 2 3

老依婆 手提 竹杖 上

3. 2 i - - 5 5. 3 i2 i 3 i 2 32 i 2 3 2i 6 - - （下略）

山（个）岭， 下山 时候（哇）慢 慢 （的）行。

〔联珠〕，唱词以连续的垛字句式处理，唱腔不间断，无间奏、过门，而连续演唱。2/4拍子，落音为“6、1、1、6”。例如：

1 = A （陈春生演唱 陈竹曦记词 王耀华记谱）

【联珠】

2/4 65 3 3 | 32 1. | 3/4 1 2 6 0 | 2/4 1 2 1 | 53 3 2 |

事 若 既 到 这 块 止， 凡 事（就）三 思

3/4 6 1 1 0 | 2/4 35 5 2 | 5 5. | 3/4 53 3 3 6 1 |

而 后 行。 我 仔 你 自 己 要 紧 立 志，

2/4 5 5. | 5332 1 | 1 2 5 53 | 21 6. | （下略）

读 书 根 本 不 能 忘。

〔全泪〕、〔半泪〕，属哭腔性质，表现悲伤、哭诉情绪。〔全泪〕更是哀怨，〔半泪〕往往在哭诉之中带有叙述特点。唱词、节拍有较大的随意性。例如：

1 = A （陈春生演唱　陈竹曦记词　王耀华记谱）

【全泪】

サ 5 i 6· 5 3565 3 2 1 - i i 565 3530 2 1 | 2 - 232 6

（啊　咿　依哥　啊　哎　啊

212 1 - | 5/4 5 5 6·5 5 3 5 - | i 6 5 3 2 1 1· |

哎　呀！）今（哪）日　你妹　沦　此（呀）　情景，

4/4 i i 6 5 3 5· | 5/4 5 32 1 5 6 5 3 | 3 2 161 2 32 1 6 |（下略）

做到　没话　（今　呀）　对　你　言。

1 = A （陈春生演唱　陈竹曦记词　王耀华记谱）

【半泪】

5/4 6 6· 5 3 6 0 | 6 5 3 2· 1 1 - | 4/4 1 6· 6 i6 5 5 |

悲心　耳　听　悲　声　（哎）　苦，　（哎　呀）　凄凉　（哎）

3/4 5 5 6 5 3 | 5 3 2 1 - | 5/4 5 6 5 3 2 - - |

情　境　又　听　凄凉　（呀）

1 1 6 - - （答）| 4/4 5 6 3 5 0 | 5/4 i 6 6 5 5321 6 1· |

声　音。　不知　此人　因　为　（呀）　何故，

4/4 5665 5 3 3 0 | 3/4 3553 2· 1 6161 | 7/8 2 3 53 2 1 6 |

在奴　门　前　这等　（啊）　哭啼。

1/4 （x）| 4/4 6 5 3 5 3 5· | 5/4 i 6 i 6 5 32 1 1· |

开　起　纱　窗　手　倚　（啰）　门槛，

3/4 5 3 2 32 1 | 1· 2 3 5 3 2· 1 | 2 1 6 - | 4/4 6 5 3 3 5· |

头　驴长　觑　（呀）　落　来。　看　见　一个

5/4 i 6 6 6 5 3 2 1· | 3/4 5 6 3 3 | 6/8 5 3 5 5 6 1 |

瘦 长（啊） 大 汉， 手 捧 鸾 带 决 断 （那

4/4 5353 5· 3 2321 1 | 2 1 6 – | （下略）

哎） 投 环。

〔波浪腔〕，是在拖腔的某个音上作波浪形颤动，即带前倚的颤音腔调出现在曲调的末句处。属五声音阶羽调式。例如：

1 = G （林细佛创腔 黄天天传腔 叶神童演唱 黄勤灼记谱）

【波浪腔】 有力地

2/4 i 5 6 | i 6 | 5 6 | 5 1 | 1 1 | 1 1 2· |

一 线 （其） 白 光 （呀）

1 5 | 3 2 | 2 2 | 6 – | （下略）

涌 过 来。

〔英雄调〕，是一种英雄好汉、义士侠客人物演唱的吟诵式的曲调。曲调为上下两句式。唱法特点是遒劲有力、刚柔相济，每句一停顿，旋律进行快且强而又干脆利落，不拖泥带水。旋律为五声音阶商调式。词格为四、四分逗。唱腔节拍为 3/8 拍，唱腔上句可落在“1、6”等音，下句落在“2”音上。例如：

1 = B （阮庆庆创腔 叶神童演唱 黄勤灼记谱）

【英雄调】

3/8 3 1 2 | 3 5 3 | 32 26 1 | 1 5 3 | 2 6 1 |

行 不 改 名 坐不 改姓， 改 名 换 姓

3 1 | 2 2 0 | 1/4 （ 擸 ） | 3/8 1 1 2 | 33 36 6 |

卖 当 英 雄。 籍 贯 江 西 广 姓，

3 3 | 3 1 2 | 2 6 1 | 2 2 0 | （下略）

玉 山 县 内 郭 姓 家 门。

〔街溜〕，是一种非常口语化的吟诵调，基本词格为七言四句式。上句前四个字和下句前后三个字末尾，都要停顿（休止），常敲击铙钹为伴奏，以增加旋律的欢快、活泼。唱词除各为七言体外，根据内容需要，也可以是八言、九言、十一言以至二十多言不等的不规则句式。唱腔为四句体 $\frac{2}{4}$ 拍，四句落音为“2、2、1、2”。例如：

1 = A　　　　（高底山传腔　叶神童演唱　黄勤灼记谱）

【街溜】

$\frac{2}{4}$ 3 2　1 6 1 | 2 2 0 | 3 2 1 | 3 1 2 | 3 6 1 | 2 2 0 |

市（呀）上　人马　闹　叽　嘈，（呀）往　到　街当*

$\frac{2}{4}$ 达 独独 达 独 | 达 啄 | 达 独独 达 独 | 达 啄 | 达 独独 达 独 | 达 啄 |

2 1　1 1 | 2 0 | 1 2　1 2 | 2 2 0 | 5 3　3 2 |

观 看　弥　陀。　卖　毛*　地 方　人　多

达 独独 达 独 | 达 啄 | 达 独独 达 独 | 达 啄 | 达 独独 达 独 |

1 1 | 3 3　3 2 | 1 0 | 3 1　1 1 | 2 0 ‖

少，（呀）四 般　果　子　弟 样　会　毛。*

达 啄 | 达 独独 达 独 | 达 啄 | 达 独独 达 | 叉 塔. 0 ‖

* 街当：街上。

* 卖毛：卖东西。

* 弟样会毛：什么没有，即东西很多。

〔循音〕，又名〔波浪叠〕，属叙事性唱腔。唱词基本句式为七言四句式，亦有八至十五、六个字的变化。唱腔节拍为 $\frac{1}{4}$ 拍，四句落音为“6̣、6̣、6̣、2”及“6̣、2、6̣、2”。例如：

1 = C　　　　选自《三元传》
（叶神童演唱　黄勤灼记谱）

【循音】

$\frac{1}{4}$ 6̣ 2 | 2 6̣1 0 | 1 2 | 3 1 | 2 6̣ | 0 | 2 6̣ | 6̣ 5̣ | 5̣ 6̣ | 7̣ 5̣ |

美人　不必　泪（噢）盈（噢）襟，（呀）　且听　本少　说　原

6 | 6 | 630 | 660 | 1 1 | 6 | 3 3 2 | 1 1 | 31 1 | 2 |

因， 卑人 杨监 字春 雁，江西 全省 扬 美 声。

6 2. | 3 7 0 | 6 3 | 6 0 | 3 3 2 | 1 1 | 61 2 | 2 | 3 6 1 | 2 2. |

我公 仕奇 为首 相， 三朝 元老 世 公 卿， 御赐 三珠

3 6 | 6 0 | 3 2. | 6 6 | 1 2 | 2 | （下略）

玉如 意 天安 一座 我安 心。

〔牵丝嗓〕，叙事性唱腔。词格为八字句，四、四分逗。曲调由上下两句反复演唱，节拍为散板和 $\frac{4}{8}$、$\frac{3}{8}$ 拍子交错进行。唱腔上句落音自由，下句均落“1”音。旋律与方言和谐吻合，曲情、词情并茂。上下两句唱腔之间无间奏，连续不断，一气呵成。唱段的最后一个字，偶尔有小拖腔。是陈（春生）派唱腔的新发展。例如：

选自《考验》

1 = C （王秋怡演唱 黄勤灼记谱）

【牵丝嗓】

サ 6 5 - 5 6 - 6 6 6 - 65 3 5 0 31 1 1 -

沧 海 桑 田 历 史 多 变，（衣） 三弟 司

36 5 1 6 5 6 565 1 - 232 6 1 2 3 2 1 - |

触 景 （呀） 感 慨 （呀） 无 穷。

$\frac{3}{8}$ 3 3 5 | 6 6 5 | 1 6 6 | $\frac{4}{8}$ 3 5 | *rit* 6 5 1 1 | 5 5 5 3 |

回 忆 我 童 年 爹 妈 早 丧，（呀） 孤 苦 伶 仃 偌 样 可 怜。

$\frac{3}{8}$ 2 53 2 | $\frac{4}{8}$ 3 2 6 2 | 1 3 2 5 | 2 1 16 | 5 2 | 1 - | （下略）

幸 而 来 救 星 共 产 党，从 此 翻 身 得 到 生 存。

诉牌：多用于表白身世、倾吐冤情。唱词为七、八字的上下句结构。演唱时，常将每句唱词分为两节，形成四、四的平行结构。唱腔曲调的结构比较规整，旋律的歌唱性较强；在大段唱段中，时常形成由慢渐快的速度变化。在开头用散板，尾声垫以吟句、散尾。例如：

1 = D

选自《秦瑞云》
（叶神童演唱　黄勤灼记谱）

【诉牌】

廿 2 2 3 3 3· 21 6 - ⁝ 312 2 6 5 0 0 ⁝
小 姐 伤 心（衣） 流 下 眼 泪,（呀）
廿 0 0 0 0 达达达 达 ⁝ 独 独独独 独 达达达 叉塔. ⁝

3 3 3 1 0 0 3 1 2 6 653 0 5 6 6 6 -
大 哥 细 听 小 妹（呀） （呀）言 词,
0 0 达达达 叉塔. 0 0 0 0 达达 达 0 答昙 答昙

653 0 5 6 5 - | 2/4 0 0 | 0 0 | 0 0 |
答昙答昙 答昙答昙 答昙答昙 答昙答昙 答昙答昙 | 2/4 叹叹叹叹 昙 | 昙 0叹叹叹 | 昙. 昙 |

0 0 | 0 0 | 0 0 | 廿 3 2 3 3 3 2 6 - |
未 讲 苦 情
昙. 昙 | 昙 - | 达 唐 | 廿 0 0 0 0 达达达 达 |

2/4 3 2· | 2 1 6 | 1 - | 0 0 | 0 0 |
你 不 知 晓,
2/4 0 0 | 0 0 | 0 答 | 昙 昙 | 昙 昙 |

1 2 3 3 | 3 - | 2 6 1 | 0 0 | 0 0 |
奴 就 捋 家 世
达达达 独 答 | 达 达 独 答 | 达达 达 独 答 | 昙 昙 | 昙 昙 |

5 5.	2 2	6 -	0 0	0 0	(下略)
抖 哥	面	前。			
达达达 独 答	达 达 独 答	达达达 独 答	昙 昙	昙 昙	(下略)

板歌：又名数板、叠板，是一种念诵式的有板无调唱腔，不受音高限制，可高可低，视演唱者嗓音而定。唱词多为二、二、三的七言格式。基本节奏有 X X X X | X X X |（一二 三四 五六 七）和 X X. | X X. | X X X |（一二 三四 五六 七）两种。其他数板则根据音节变化和不同字数而变化无穷。

此外，结合故事情节的需要，还采用一些民歌、数板。如《贺年诗》、《采莲》、《走马调》、《真鸟仔》、《行板》、《三句半》、《三十六叫》等。

福州评话的伴奏乐器为一片铙钹。一般只作过点和间奏，有敲钹、逗钹两种打法。敲钹，以一支竹箸慢敲慢打，有珠箸、滚钹、飞钹等，用作前奏和序头、诉牌的过点，渲染气氛，增添色彩。逗钹，是提起铙钹向桌面撞击，作用与醒木相似而略广，可划分段落，亦可渲染气氛，表示书中人物思想、感情、动作的停顿和转换。

福州评话的乐器有铙钹、斑指、醒木和箸等。

铙钹点（牌钹）字谱说明：

昙	箸重击钹沿及钹震击斑指声。
叹	箸轻击钹沿声（无斑指震动）。
铲	手拎钹带，以钹击桌面声。
叉 塔.	放开钹带，钹坠桌面声。
册	钹闷击桌面声。
答	拇指捏钹，箸击钹沿声。
啄	箸击钹碗（钹中突起部）声。
达	箸尖重击桌面声。
独	箸尖轻击桌面声。
扑	手握钹碗，以钹的一缘为支点，另缘压击桌面声。
唐	钹沿垂直击桌面声。
昙 衣0	斑指压住颤动的钹声。
坪	醒木击桌声。
瘌	张开的摺扇快合声。
啪	已合的摺扇击掌声。

南词音乐　南词音乐源于苏州摊簧，用蓝青官话演唱。二十世纪五十年代后，逐渐改用普通话演唱。唱词以七言、十言上下句对称结构为主，亦有长短句结构的唱词。

南词唱腔基本唱腔分正韵、北调和杂韵、小调等类。总体风格柔和、深情。唱腔的旋律基础为五声音阶，偶有变宫（7）和变徵（#4）两音出现。正韵、北调、杂韵的落音以"2"为主，小调则多落"5"音。此外尚有落"5、6、1、3"等音。〔正韵〕与其快板〔弦索〕两种唱腔的结尾，常用特定的过门结束全曲，其落音为"5"音。如〔正韵〕以 35 6i | 5 - ‖煞尾，〔弦索〕以 36 | 5 - ‖煞尾。

南词的板式有三眼板（$\frac{4}{4}$拍），一眼板（$\frac{2}{4}$拍），无眼板（$\frac{1}{4}$拍）和散板四种。

〔正韵〕：俗称"八韵"，又称〔正板〕或〔慢板〕，是南词音乐的主体，由八个乐句组成。所以福建的南词称为"八韵南词"。〔正韵〕为南词专用名词，韵指不同曲牌名称，与音韵之韵无关。〔正韵〕旋律优美抒情、委婉动听。是板式变化体结构，由上下句组成。每句唱词均为七字。《天官赐福》中〔正韵〕为规整的八句唱词，可作为教唱〔正韵〕之范本。但南平的南词艺人不唱《天官赐福》，他们将苏东坡、朱熹诗句填入〔正韵〕曲调也成八句。后者文儒典雅，前者质朴粗犷。例如：

选自《天官赐福》
（漳州霞东钧社演唱　吴灵石记谱）

1 = A

中速

$\frac{4}{4}$ (3 35 656i 5 i 6535 | 2· 3 5 6i 6535 | 2· 3 5 4 3· 5 2321 |

6156 1 1 6561 2· 3 | 1235 2321 6561 5 35 | 6 6 5612 6765 3135 |

【正韵】

65 1 0 5 6 5 6· 3) | 2 3 5 1 6 1 | (6 6 2 23 1 1 6156 |

雪 宵 华 月

1· 3 2· 3 1 6 1· 3) | 2· 3 2321 6561 | 5· (6 5 3 5 1 |

满 天 台，

6 61 5 3) 6 - | 1 6165 3· (2 | 3 5 2 1) 6· 1 |

（啊）！ 上 界 天

2 1 3 2 1 - | (1 3 2 1) 6· 1 | 5 1 6 5 3 2· (3 |

官 赐 福 来，

5· 3 2354 3· 5 6165 | 3 2 12 3 2 3) | 2· 5 3 1 2 - |

惟 喜

(2 23 1 61 2· 5 3235 | 2321 6561 2 1 2) | 2· 3 2 1 3· 5 3 2 |

善 门

1 6 1 - 6 1 | 2 - (2 3 5 4) | 3 - 2· 3 1 |

多 吉 庆， （啊）

6 5 6 (6 6 2 3) | 1· 3 2321 6561 | 5· (6 5 3 5 1 |

（啊）！

6 6 1 5 3) 6 - | 3 - 2 1 6 | 5 - 5· 6 7 |

（啊） 千 祥 云 集

6 7 6 5 3 5 2 3 | 5· 6 1· 3 2 1 | 6 - (1 6 1 2 |

（啊） 永 和 谐。

3 6 5 3 2 12 | 3 2 3) 3· 2 | 1 6 1 2 3 - |

朝 天 子

(3· 2 1 2 3 2 3) | 2· 3 2321 65 1 | 5· (6 5 3 5 1 |

步 上 金 阶，

6 6 1 5 3) 6 - | 3 5 6 5 3 | 2 - (3 5 2 3) |

（啊）！ 蟒 袍 玉 带

5· 6 1 3 2 1 | 6 - (1 6 1 2 | 3 6 5 3 2 1 2 |
天 赐 来，

3 2 3) 3· 5 6561 | 5 - (6· 5 4 3 | 5 6561 5· 3 2123) |
松 柏

5· 6 1 3 2 1 | 6 - 5· 3 2 3 | 5· 7 6· 7 6 5 |
并 茂 门 前 立，（啊）

3· 5 6 56 7 | 6 - (6 6 2 3 | 1 1 6156 1· 3 2· 3 | 1 6 1) 6 6 1 |
重 重

6 5 3 (3 5 2 1) | 6· 1 5 6 5 3 | 2 3 5 3 5 6 1 | 5 - - - ‖
叠 叠 绕 瑶 台 （啊）。

1 = D

选自《打花鼓》村姑唱段
（赵秀兰演唱 叶友璜 熊正林记谱）

【正韵】 中速

♩=64

サ 6 i 3· 2 56 i 6 6 5 (6 3 2 33 | 4/4 i i 2123 i 62 i) |
春 宵 一 刻

2· 3 i 2 6 | 5· (6 5 3 5 i | 6 6i 5 3 6 -) | i 6 5 3· 2 |
值 千 金， 花 有

(3 5 2 1) 6· i 6 i | 2 5 3 2 i 6 i | (i 3 2 i) 2· i 6 5 |
清 香 月

i 6 5 3 2 - | (5· 3 2 5 3· 5 6i65 | 3 2312 3 -) | 2 3 53 2 - |
有 阴 歌 馆

(2 3 i 6i 2 3235 | 2321 656i 2 i3 2) | 2· i 3 5 3 2 |
楼 台

i 6 5 6 i. 2 | 3. 5 2 (2 3 5 6 | 3 - 2. 3 i |

声 细 细，

6 5 6 0 3 2 3 | i. 3 2321 656i | 5. 6 5 3 5 i |

6. i 5 3 6 -) | 3. 53 2 i 6 | 5 - 5 6 i 3 |

秋 千 院

2321 6i65 3 5 2 3 | 5. 6 i. 3 2321 | 6. 5 (1 6 1 2 |

落 夜 沉 沉。

3 6 5 3 2312 | 3. 2 3 2 3) | 3 3 2 i 2 5 |

胜 日 寻

3 - (3 2 i 2 | 3 2 3) 2. 3 | i 2 6 5. 6 |

芳 泗 水 滨，

(5 3 5 i 6. i 5 3) | 6. 5 3 5 | 6 5 3 2 - |

（安） 无 边 光 景

(3 5 2 3) 5. 6 | i. 6 2321 6. 5 | (1 6 1 2 3 6. 5 |

一 时 新。

3 2312 3 -) | i i 2. 3 i 5 | 6 - (i. 6 5 i |

等 闲 识 得

6. i 5 3 6 -) | i - 6i65 3523 | 5. i 6 5 |

东 风 面，

3 23 53 23 1 | 6 5 6 (0 3 2 3 | i i 2i23 i 62 i) |

i 6i65 3 - | (3 5 2 1) 6. i 6 i | 2 5 3532 i 6 i |

万 紫 千 红

(i 3 2 i) 2. i 6 | 6 5 3 2 - | (3 5 6 i 5 -) ‖

总 是 春。

〔正韵〕中还派生出〔涛韵〕、〔峰韵〕、〔旭韵〕、〔云韵〕、〔武马韵〕、〔凡字韵〕、〔乙字韵〕等板式变化，以作为引头衔接〔正韵〕，组成不同情感所需的腔调。这是因为南词在主要唱腔〔正韵〕中沿用了昆曲散起入板的特点。这些散起的引头还保留着明显的昆曲韵味。如《天官赐福》的引头就是沿用了昆曲的〔点绛唇〕或〔满堂欢〕。〔涛韵〕则表现一种自怨自叹情感，又称〔摊簧头〕，在曲名上仍保留了苏摊的名称。本省各处南词〔正韵〕都有类似的引头，但名称不一样。引头沿用昆曲的〔满堂欢〕如：

1 = G

选自《天官赐福》
（漳州霞东钧社演唱　吴灵石记谱）

【满堂欢】

サ 6 - - - 5 - - - 3 - - - 0 2 3 - - - 5 - - -

太 极 阴

2 - - - 23 12 6 - - - 5 - - - 5 5. 3 2 - - -

阳， 平安 吉 祥， 丹 霄 上

2. 3 1 2 6 - - - 5 - - - 5 6 7 - - - 6 - - -

彩 凤 呈 祥， 福 禄 寿

5 - - - 2 2 1 2 6 - - - 5 - - - ‖

从 天 降。 （啊）

〔正韵〕的快板〔弦索〕，有〔单弦〕、〔双弦〕、〔混合弦〕等三种曲调，速度较快，为无眼无眼板（$\frac{1}{4}$板），偶有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。南平之外的艺人们直接称其为〔紧板〕、〔快板〕，不

称〔弦索〕。唱腔运行多采用紧拉慢唱。曲调明快、活泼，长于宣叙。〔弦索〕的三种曲调还可以互相转换衔接、混合使用。〔单弦〕、〔双弦〕在板式上无区别，仅仅曲调略有不同。〔弦索〕与〔正韵〕连接时有以下几种方式：〔正韵〕转〔弦索〕时一般从第七句尾转；〔弦索〕无结束句一般转入〔正韵〕第八句结尾；〔正韵〕与〔弦索〕转换时一般都要移宫转调，或"以徵为宫"或"以宫为徵"；〔弦索〕唱词不大规范，有七字句、八字句（三、五）、十字句（三、三、四）等，其四句落音为"6̣、6、5、2"。例如：

1＝D

选自《袖吐》
（谢雪琳演唱　叶友璜　熊正林记谱）

【弦索·单弦】　快板
♩＝120

1/4 | 1̇ 1̇ | 1̇ 5 | 6 | (6 5 | 6 5 | 6) | 1̇ | 3 | 5 1̇ | 6 5 | 3 | 2 1 |
起身揭开　红漆箱，

| 6̣ 6̣ | (0 2̇ | 1̇ 1̇ | 0 2̇ | 1̇ 1̇ | 0) | 3̇ | 3̇ | 2̇ | 1̇ 6 | 5 6 | 1̇ 2̇ |
取出纹银二十

| 6 | 6 5 | (1 6̣ | 1 2 | 3 | 6 5 | 3 | 3 2 | 3 | 3) | 2̇ | 2̇ |
两　赠君

| (0 2̇ | 0 2̇ | 0 2̇ | 2̇) | 2̇ | 3̇ | 1̇ | 1̇ | 2̇ | 2̇ | 3̇ | 2̇ 1̇ |
权充经纪本，

| 6 | 6 | 1̇. 3̇ | 2̇ 6 | 5 | 5 6 | (3 2 | 3 5 | 6. 1̇ | 5 3 | 6 | 6) |

2/4 突慢 5. 1̇ | 6 5 3 | 6 1̇ 5 3 | 2 (3 6 | 5 -) ‖
莫嫌薄意请装藏。

不同的艺人在唱〔正韵〕时，会出现一些细微乃至明显的差别，演唱者分了行当（生、旦、净、末、丑等）后，各个角色会依照行当风格，对正韵加以润腔，加深人物性格的刻画，发展了唱腔。

〔正韵〕为学习南词的启蒙唱腔,《天官赐福》和《打花鼓》中的〔正韵〕唱段,为初学者必修课目。

〔北调〕有“别调”、“八调”等别称,属曲牌体。唱词为六、四、八三句式。旋律刚劲、流畅,节奏明快,板眼多为一板一眼,也有一板三眼及有板无眼等变化,常用于对唱。三句唱腔的落音为“i̇、5、2”。老艺人认为,〔正韵〕与〔北调〕不应混用。有些剧目如《牡丹亭》、《杀惜》等,专用北调演唱,别具一格。例如:

北　　调

1＝D　　《秋江》　　徐文林演唱
叶友璜记谱

♩＝96　中速稍快　$\frac{2}{4}$

1.有渔翁　忙摇橹,　船儿离岸边,　今日载送天上婵娟。
2.尊一声　陈姑姐,　今年贵庚?　勿要害臊说与我听。

1.　　　　　　　　　　　　　2.
5. 6 1 | 6 53 | 2. (23 :| 5. 3 1 | 6. 1 53 | 2 -) ||

杂韵、小调：此类曲牌为单曲体。杂韵数量较少，仅有〔秋江韵〕、〔鸳鸯歌〕、〔竹枝词〕、〔四合如意〕等。〔秋江韵〕唱词基本句式为七言上下句式。唱腔 $\frac{2}{4}$ 拍，上句落“6”音，下句落“2”音，下句后有衬腔落“2”音。例如：

秋　江　韵

1 = D　　　　《秋江》　　　　张　勇演唱
叶友璜记谱

$\frac{2}{4}$ 中速
(325 3.2 | 162 1 | 325 3.2 | 162 1 | 33 21 | 6123 1216 |

5 -) | 16 12 | 3 - | 5 65 | 3 - | 23 5 |
秋　江　河　下　两　只

(1 56)
32 16 | 3 21 | 61 5 | 6 - | 16 12 | 35 35 |
网　鱼　船，　顺　风

21 65 | 1 - | 5 5 | 65 3 | 56 53 | 21 2 |
顺　水　过　前　川。

55 22 | 6 6 | 6 61 | 2 - | 55 #44 | 6 5 |
嘻嘻　哈哈！（咦　么　呀　么　仔　烟）　嘻嘻　哈哈！（呀　么

6 5.3 | 2 - | (23 21 | 61 56 | 16 1235 | 2 -) ||
咦　么　子　天）

小调，是艺人借用的民歌，数量较多，实际上是艺人们在演唱正式曲目前后的余兴节目，常用的有〔红绣鞋〕、〔进兰房〕、〔女告状〕、〔观灯调〕、〔虞美人〕、〔鲜花〕等，但现已少用。

〔观灯调〕，唱词基本句式为七、七、五、五、七的五句式，多有增字。唱腔一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），五句落音为“6、i、6、6、i”。例如：

观 灯 调

1＝G 《姑嫂观灯》 邱德民传谱
叶友璜 熊正林 记谱

♩＝72 中速

$\frac{2}{4}$ 3. 2 3. 2 | i 2 i | 6. 5 3 5 | 6. 5 | i i 2 | 3 5 3 |

一 更 里 姑 嫂（哟） 同 去 看 花 灯， 姑 姑 问 嫂

3 2 5 3 2 | i - | 6 5 3 5 | 6. 5 | 3 5 5 i |

今 晚 什 么 灯， 龙 灯 及 凤 灯， 狮 子 走 马

6 5 6 | i 2 5 3 2 | i - | 5 6 i | 6 i 6 5 |

灯，奴 的 天 儿 （呀） 笑 只 笑 你 家 老 娘

3 5 2 3 | 5 3 2 | i （0 3 | 5 0 3 2 | i 2 i |

亲。

0 3 5 | 3 2 i 2 | 3 5 2 i | 6 5 i i | 0 3 2 6 | i - ）‖

除上述几类唱腔外，尚有一些原属于昆曲的专用曲牌的吹腔（主要伴奏乐器是笙、笛、三弦），现已不用。

器乐曲牌主要用于演唱前的开场音乐及烘托气氛。在与民间器乐曲演奏者融合后，艺人们兼营鼓吹和参与民间婚丧嫁娶仪式。与正式曲（书）目多无关。其中有成套的曲牌〔七牌十番〕、〔朝天子〕、〔普天乐〕、〔哭皇天〕等。

南词的伴奏乐器与江南丝竹相似，分文武场。文场有扬琴、三弦、琵琶、笙、苏笛、唢呐、高胡（定弦5—2）、二胡（定弦1—5或2—6）、壳胡。南词坐唱时，主胡（高胡）和场琴列为主要带腔乐器，其次是三弦、琵琶。壳胡比板胡大，是传统的乐器（作用似大胡）。主胡有两把，因定弦不同，曲调进行时会翻上或翻下八度演唱，并在长音处、休止处加花填空，使伴奏乐队与唱腔形成支声，加上运弓随节拍而变换，有连续不断、一气呵成的动律感。武场

打击乐也别具一格。如词钹（又称丝钹，打击时发出“词”音）、探锣（又称手锣，比小锣小，老艺人说这是真正的传统乐器）、板鼓、松鼓（声咚咚，不似战鼓尖利，不像大堂鼓松而长）以及紧鼓等。

自改用现代演唱方式后，伴奏乐队也如小型民乐队斜列在舞台右侧。偶或加进一、二件西洋乐器。

南词过去虽然是清唱，但在南平市艺术学校保存的同治年间的手抄本《断桥》中，详记了科介。实际使用时多引用京剧锣鼓经。

南词发展为现代表演方式后，南词音乐工作者在继承传统的基础上，创作了一系列不同的曲调，如〔良辰调〕、〔北叠〕、〔散板〕、〔十字流水〕等。增加了许多新腔，弥补了原有唱腔板式的不足，通过实践已为群众所接受。为了剧情发展以及各种行当的需要，还创作了新的唱腔曲牌，如〔丑弦〕、〔行板〕、〔回春调〕、〔吊金索〕、〔百花调〕等。为了烘衬剧情效果，抒发人物感情，并采用了帮唱、轮唱、齐唱等演唱形式。伴奏乐队加入了多种民族乐器，并曾经使用过小号、小提琴、大提琴、单簧管等西洋乐器。

伬唱音乐　伬唱音乐是在用福州方言演唱的民间小调和戏曲音乐的基础上发展而成的。

伬唱音乐结构为板腔体、曲牌体和板腔、曲牌综合体三种。唱词的句式以上下句为主，亦有长短句结构。

唱腔分为“小调”、“洋歌”、“江湖”、“逗腔”和“啰啰”五类，以“小调”和“洋歌”为主体，现有各类曲牌近七十首。

小调：属曲牌体，旋律优美婉转、轻松活泼、流畅动听。属单曲反复结构，经历代艺人根据福州方言声调和演唱内容，不断改造、衍化，使之日渐通俗化、口语化，形成浓郁的地方特色，常用曲牌有〔撑船歌〕、〔小放牛〕、〔荡河船〕、〔湖葫芦〕、〔更鼓〕、〔卖画〕、〔习山腔〕、〔秦琼卖马〕、〔醉春红〕、〔琵琶怨〕和〔牧羊曲〕、〔断肠曲〕、〔海棠曲〕、〔采莲歌〕、〔讨鱼歌〕等二十多首。

〔撑船歌〕，唱词为七言四句式。唱腔为单曲反复，$\frac{2}{4}$ 拍，落音为“2、5、2、5”，每句后衬词带腔。例如：

1＝F

选自《和尚讨亲》
（刘德金演唱　钟天骥记谱）

【撑船歌】　中速稍慢

2/4 6 3 6 1 | 3 3 0 | 1. 2 3 3. | 2 - | 3. 5 3 2 1 |

乞五帝　不搦*　什　么慾　（哪），（南　呀　南　南

2 - | 3.5 321 | 2 - | 632 1 | 31. | 1.3 216 |
无， 南 呀 南 南 无） 果然 光景 大 变

5 5. | 6.1 653 | 5 5. | 6.1 653 | 5 - | 6 6. |
迁。（罗） （南 无 阿弥陀 佛啊 南 无 阿弥陀 佛） 青衲

3 3. | 1.2 353 | 2 - | 3.5 321 | 2 - |
僧衣 脱 下 来， 南 呀 南 南 无，

3.5 321 | 2 - | 23 2 | 61. | 1.3 216 |
南 呀 南 南 无） 新郎 装扮 艳 且

5 5. | 6.1 653 | 5 5. | 6.1 653 | 5 - | （下略）
妍。（罗） （南 无 阿弥陀 佛啊 南 无 阿弥陀 佛）

---

* 乞音［køy］[23] 搦音［nie］[5]，咒人让"五帝"抓去（咒骂用语）。

〔小放牛〕，唱词为七言四句式。唱腔为四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句落音为"2、1、2、1"，段落结束时有较长的衬词拖腔。例如：

1 = D

选自《十不亲》

（江美英　丁　珠　刘德金演唱　钟天骥记谱）

中速稍慢

$\frac{2}{4}$ （i.i i6 | 5 - | 3.5 653 | 5 - | i.i i6 | 5 - |

3.5 653 | 5 - | 21 2123 | 56i 653 | 212 3532 | 1 - ） |

【小放牛】

66 5 | 66 5 | 5.6 53 | 2321 2 | 2.3 5 | 666 5 |
游历 江湖 唱 道 情 唱一唱 珍珠宝 塔

212 3532 | 1 - | 1.6 1 | 0i 65 | 5.6 53 | 2321 2 |
放 光明， 有 眼 有识 翠 娥 女，

2. 3 5 | 6 6 5 | 2 12 3532 | 1 - | 5 6 5 | 3 3 5 |
多 情 多义 小 彩屏。(哪) 小方 卿 落魄

5. 6 5 3 | 2321 2 | 2. 3 5 | 6 6 5 | 2 12 3532 | 1 - |
有 志 气 势 利 姑妈 最 可怜,

1. 6 1 | 0 6 6 5 | 5. 6 5 3 | 2321 2 | 2. 3 5 | 6 6 5 |
方 信 钱 财 如 粪 土, 原 来 仁义

2 12 35 32 | 1 - | i. 2 i2i6 | 5 - | 3. 5 65 3 | 5 - |
值 千金。(噢 得 儿 呀 哎 呀

i. 2 i2i6 | 5 - | 3. 5 65 3 | 5 - | 2. 1 2123 | 5 6i 65 3 |
得 儿 呀 哎 呀 哎

2 12 3532 | 1 - | (下略)
呀)

洋歌:属曲牌体,旋律简洁流畅、平白如话,富有生活气息,适合独唱、对唱(俗称“盘答”),长于叙事,可唱全曲,亦可摘段演唱,运用灵活,节拍处理可伸展、亦可压缩,节奏性强,常用的曲牌有〔双蝴蝶〕、〔孝顺歌〕、〔金湘〕、〔皈禅〕、〔水底鱼〕、〔赏花〕、〔纱窗外〕、〔花鼓〕、〔山坡羊〕、〔浪淘沙〕、〔怕妻〕、〔驻云飞〕、〔破誓头〕、〔习山腔〕等三十多首。

〔破誓头〕以散板开始。头段为三、七、七、七的四句式,落音为“3、6、6、6”;中段为三、七、七、七、七的五句式,落音为“6、2、2、6、6”;末段为二、七、七的三句式,落音为“6、7、6”。例如:

1 = A

选自《苏百万讨亲》
(陈润春演唱 黄勤灼记谱)

【破誓头】 中速

サ 5 6 - i i. 6 5. 2 3. (3 1 2 3 - 1 -)
(母)暗 惊 惶 (啊),

6 35 5 53 2 2 2 32 1 6· 3 i· 6 5· 5 3 3 0 |
外面 何人 这凶 拍门？ 不知 到底 为何 故，

2/4 3 3 5 3 | i 5 6 | 5 6 5 3 | 2 3 5 | 3 2 1 | 2 - |
等老身 出去 问 端 详。

)0(|
（白）哎呀，弟，你为何这等惊慌？（侄）哎喳伯母，堵堵好[*]船到白桥犯风失水。（母）弟，这话是真的？

サ 6 - 6 5 3 5 6 - | 2/4 i i 6 5 | 6· i |
（母唱）听 此 言， 三魂 七

5· 6 5 3 | 2 3 5 | 3 2 1 | 2 - | 0 0 | 1 2 |
魄 付 黄 泉。 听说

5 3 3 2 | 2 2 1 | 2 - | 5 5 3 | 2 3 2 | 2 2 1 |
儿 落 水府 中， 肝 肠 痛 断 泪 如

6 - | 6· 5 5 | 3 3 32 | 1· 2 3 3 | 2· 1 6 | 5 3 3 1 |
注， 谁 知 大祸 起 萧墙。 儿

2· 3 2 | 2· 3 2 1 | 6 - | 5 i 6 5 | 3 5 5 3 | 1 2 2 |
呀！ 吾儿 倘若 丧 黄

2 7 0 6 5 | 6 35 353 | 1 1 2 3 | 2 1 2 | 6 - |（下略）
泉， 娘 大约 与 你 同赴（呀） 九泉。

---

* 堵堵好：刚好。

〔习山腔〕，唱词为七言四句式。唱腔为四句体，一板一眼（2/4 拍），四句落音为“6、5、6、5”，一、二、四句后有衬词帮腔，落音均为“2”。例如：

习 山 腔

1 = ♯F 2/4　　　　《荔枝换绛桃》　　　　陈贵英演唱
黄勤灼记谱

中速

2/4 6· 1 | 2 2 1 6 | 3 3 2 | 1· 2 3 3 | 2 6 |
西　湖　秀景　庆　端阳（罗），

3· 3 6 | 6 6 1 | 23 2· | 3 2 21 6 | 6 3 2 16 | 6· 1 1 23 |
划　来　呀，（哎哟　罗　哎），扇景　彩光　映　荷塘

5 - | 3· 3 6 | 6 6 1 | 23 2· | 3 3 21 | 3 3 21 6 |
（罗）。划　来　呀！（哎哟　罗　哎）且把　丹青

3 2 3 | 2· 1 6 | 2 5 3 2 | 3 2 21 6 | 6 01 2 3 |
众　共　赏（罗），换来　甘旨　奉　亲娘。

5 - | 3· 3 6 | 6 6 1 | 6 6 1 | 2 1 2 | 2 - ‖
划　来　呀！（哎哟　哎哟　哎呀　哎）。

江湖：属板腔体，旋律简朴，可变性较大，在落音不变的前提下，可按照唱词的语言声调而行腔，节奏自由，说唱性强，传统曲调现有〔江湖调〕、〔江湖叠〕、〔柴牌〕、〔柴牌叠〕、〔梆子叠〕、〔阴调〕等六首。

〔江湖叠〕，唱词为八字上下句式。唱腔为上下句体，四句为一段，每段后有长过门。节拍为4/4拍，四句落音为“3̣、6̣、3̣、6̣”。例如：

1 = F　　　　选自《梁山伯与祝英台》
（陈贵英演唱　黄勤灼记谱）

【江湖叠】　中速

4/4 (0 02 76 561) | 2 1 1 (61) 2 32 1 6 | 6 232 6 676 3 (51 665) |
（英唱）书馆　门前　一株　梅树，

616676 5 3 (2343 2532) | 35 5 53 2 3 2·1 6 | 1 1 2 32 1 2 27 |
树　上　小　鸟　成对　和谐。

6 (67 6 65 3575 6 61) | 635 5 21 2 3 2·1 6 | 3 0 2 676 3 (51 7665) |

喜鹊 树头 喳 喳叫，

3 1 5 (2343 2532) | 6535 32 2 3 2·1 6 | 6 5 53 2 1 2 37 |

这边 处处* 那边 飞来。

6 (67 6 65 62 5 56 5 | 6 67 65 6 6 67 6561) |（下略）

* 处处：看看。

逗腔：音乐结构方整、严谨，旋律婉转缠绵，拖腔多，以“呀、哎、衣”等字为衬。句尾常有后台帮腔，称为“掏岭”，歌唱性强，适宜抒情、叙事。传统曲牌有〔急板〕、〔倒板〕、〔急板叠〕、〔诉牌叠〕、〔观容〕、〔观容吟〕、〔水过浪〕、〔宽板〕、〔宽板叠〕、〔宽板吟〕、〔泪透〕、〔自掏岭〕、（板下闯〕等十三首。

〔宽板〕，唱词为三、三、三、七、四的五句式。唱腔为五句体，由散板起转入 $\frac{4}{4}$ 拍，五句落音为“6、3、3、2、3”。例如：

1 = C

选自《紫玉钗》

（高玉英演唱　钟天骥记谱）

艹 (6 5· i - 6 -) 5· 6 i 65 6 - ⁝ 5 65 4 5· 2 3 - ⁝

恨 薄

2 2 1 23 565 3 ⁝ 2 2· 1 6 - 2· 12 1 - ⁝ 56 i 65 6 5 -

（呀） （呀）

【宽板】 中速

5· i 6 - | $\frac{4}{4}$ 3· 5 6i56 i5 6 i6 | 53 5 6 56532 12 3 |

倖， 忒 歹 心， （呀 哎 咿 呀 哎）

转1 = G（前3＝后6）

656 i6 5351 6532 | 5351 6561 5612 6532 | 5351 6561 55 4 3565 |

轻 抛 弃， （呀）

转1 = C（前1＝后5）

32 3 (53 2532 12 3) | 5· 3 6 53 2312 3 | 5· 6 i·32i 6165 352123 |

只 落 得 泣 月

5 35321612 3·2 3 | 3561 56532 1612 35 2 | 12 3 3·532 1612 35 2 |
啼 花，（哎呀 咿 呀 呀 哎）暗 里

5 32 1 61 2 35 21 6 | 1613 23 1 6561 5165 | 32 3 3 (256 3532 12 3) | （下略）
添 愁。（呀）

〔板下闯〕，唱词为七字上下句式。唱腔为上下句体（$\frac{4}{4}$拍），落音为“2、6”。其特点是每句词从板后第二拍开始，故名。例如：

1 = #C

选自《荔枝换绛桃》
（陈贵英演唱 黄勤灼记谱）

【板下闯】 中速

$\frac{4}{4}$ (656i) 5·3 i 6 5 3 | 3 i 65 3 5 65 32 1 | 5 3 21 6 1 2 (13 |
我 乃是 有夫 之 妇，

2123) 5 6 5· | 3 2 3212 3·5 32 1 | 5 32 1 2 1 6 (57 |
与 艾生 定结 鸳 盟。

656i) 6 i6 3 5 0 | i i 6 5 32 1 | 5 3 21 6 1 2 (13 |
王爷 不该 夺人 之 爱，

2123) 5 6 5· | 3 5 3212 3·5 32 1 | 5 3213 2 1 6 (57 | （下略）
望开恩 赐还 家 庭。

啰啰：移植外来剧种或曲种的唱腔，俗称“罗罗”，吸收进伬唱后，其曲体、板式基本不变，旋律因受福州方言影响而逐渐地方化，如昆腔的〔点绛〕、〔红蝶儿〕，吹腔的〔滴水〕、〔滂子〕，乱弹的〔拔子〕、〔江南平〕，徽调的〔混江龙〕、〔天下乐〕以及〔二关〕、〔平和〕、〔反二簧〕、〔五音联弹〕、〔头关〕等。

〔五音联弹〕唱词前段为七、五、五、十、十的五句，后段为整齐的五言上下句式，共十句。唱腔由散板起唱转入$\frac{2}{4}$拍，五字六句式。前段五句落音为“6、6、1、3、5”；后段上句落“3”音，下句落“1”音。例如：

选自《侠妓救夫》
（黄连官演唱　钟天骥记谱）

1＝A

【五音联弹】　慢速

サ (5 6 0 1 1 1 —) 1 — 5· 6 1 — 3 5 — 3 — 2 2· 1

（旦）满　腹　含　冤

(0656 1 0) 2 2 1 27 6 6 6 5 — (3 5) | 2/4 2 3·235 | 2 3·5 3217 |

实难　诉，

♩＝60

61 5 6 | 6 (12 3 05 | 61235 1·265 | 3 056 33056 | 3/4 356512 6 65) 1 61 |

提

5 5 35 | 2 35 3·217 | 1 5 6 | 1 16 5 | (5·643 21356 | 35) 5 5356 |

起　奴的　苦　来，　君子　（呀）！

5 32 3 | 0 23 2161 | 32 1 (0656) | 3 321 (25) | 3 23 5 | 3 21 3 |

愁　煞　人。　自那　日

(3·523) 5· 6 | 1 2 76 5 | 6·156 1 2 | 5·612 6 5 | 35 2 3 | 3 (23) 1 |

我　与　汝　拆　散在　何　方，　我

2 76 5·672 | 6 6161 | 2323 2176 | 5 01 6561 | 5 3 5 5 6 | 1· 2 761 |

母　亲　她在　中　途

♩＝96

0 1 1561 | 5 (643 235) | 1 156 1 165 | 3· (536 153) | 3 321 23256 |

病归　阴。　（生）岳母她　为我　死，　怎能　收了

1 (23276 561) | 2 2 1 5165 | 3 (536 153) | 3 2 21 7656 | 1 (53276 561 |

尸？　（旦）在家　靠父　母，　出外　目无　亲。

1 16 1 12 | 3 32 3 (235) | 3 21 6·1632 | 1· (23276 561) | 3 5 6 1 65 |

奴　似在　中途，　孤雁　失了　群。　难得　庄恩

3 (536 15 3) | 3 221 6.156 | 1. (23276 561) | 1. 6 1 12 | 5 53 3 (536) |
姐， 收殓 我 母 亲。 留 住在 她 家，

3 21 6123 | 1. 2 | 1.276 5672 | 6 56 7656 | 7.276 5672 |
暂且 过光 阴。（咿）

6 56 6156 | 1 6 1 | 0 1 6156 | 3521 3 05 | 3561 65 3 |

2 3 1 2 | 0 2 1 2 | 3 6 5 03 | 2317 6 |（下略）

伬唱的伴奏音乐称之为琴串，是用丝弦乐器演奏的乐曲，常用的曲牌有〔一枝花〕、〔菊花串〕、〔八板头〕、〔柳青娘〕、〔双贵子〕、〔小开门〕等。一般用在开场、间奏，作为唱腔开始前和唱段中有较长的念白、对话的导唱、连结作用或描绘特定情景，以表现喜悦、欢乐或悲哀、惆怅等各种情绪。例如：

一 枝 花

1 = C $\frac{2}{4}$

6765 356i | 5 3 5 6 |: i. 2 7656 | i 6 i 2 | 3 2 3 5 | 2123 5 |

6765 3532 | 1 1 2 | 3. 2 1 2 | 3 3 5 | 2 1 2123 | 5 5 35 |

6. i 5 | 3 23 5 | 6 5 3 2 | 5 - | 5 2 3 5 | 2 3 5 |

6. i 65 3 2 | 1 1 2 | 1 6 1 | 2 2 3 | 2321 6 1 |

2. 3 | 2 1 6 i | 5 - | 5 6 5 6 | 5. 6 :|

伬唱以自拉自唱为主要演出形式，也有自拉自唱加乐队伴奏的。

常用乐器有二胡、月琴、琵琶、三弦等，另有一副打拍子用的竹板或“替板”（形如柴刀鞘）。

刀鞘板：早期以普通的柴刀鞘代替鼓板和单皮鼓来指挥舞台活动，长期沿用未改。普通的柴刀鞘长十六厘米、宽四厘米，两侧各开一绳孔，孔径为零点九厘米，用以系绳。中间刀鞘口长十厘米，宽五厘米，高二厘米（改进后高一厘米）。改进后的刀鞘板，以硬木为体，形状仍沿柴刀鞘，用两根圆竹筷敲击不同的部位，可发出高低有别的声音，以示板眼。

十番八乐音乐　十番八乐音乐源于流行在莆田、仙游语系的戏曲声腔兴化腔，由与唐宋大曲和宋元词曲同名目的古老曲牌、地方宗教音乐和少量里巷歌谣组成。

十番八乐的唱腔属古中州韵，用莆仙方言演唱。莆仙方言的声调，除上声外，其平、去、入三声各分阴阳，即阴平、阳平、上声、阴去、阳去、阴入、阳入，共七个声调。读法有文、白之分，凡属文言文的需文读，凡方言土语的均白读。文读与白读有很大的差异。唱腔的旋律与方言的声调、读法有着密切的关系。为使演唱达到“字正腔圆”，常运用上、下滑音和装饰音等手法加以润腔。常用的上、下滑音有小三度、大二度等，例如：2↘↗7 2，5↘↗3 5，↗6 7↘6，↗2 3↘2 等此外就是加花润色的润腔手法。传统的十番八乐演唱比较古朴，自二十世纪三十年代起，由十番八乐名师高秒仔、萧祖植等人的变革，使唱腔更加华丽、动听。其办法有二：一是把唱腔速度放慢，再加花润色，民间称为“折板加花”，并加入变宫（si）、清角（fa）两个偏音。例如：53变为5643，2 3变为2327，6 5变为7565，27变为2437，6 5变为6 i2 5，6 2变为6 67 2 7，3 2 5 变为3467 4323等等。二是把 1 或 6 改为 7，把 5 或 3 改为 4，以改变曲调的色彩。最具特色的应推〔北台妆〕，改为转六个调演唱（奏）。

曲体，多为多段式，亦有一气呵成和起承转合式的单段体。

词格，多为长短句式，也有七言、五言和七言、五言互用的格式。

音阶，以五声音阶为基础，清角 fa 和变宫 si 的出现，多为调性交替或为经过音；

调式，以徵、商两种调式为主，羽、宫两种调式次之，角调式用得比较少；转调，以“清角为宫”（4 = 1）即转下属调为常见，也有“以徵为宫”（5 = 1）转为属调的。

节拍，以 $\frac{2}{4}$ 拍子、$\frac{4}{4}$ 拍子为常见，也有 $\frac{5}{4}$ 拍子，或 $\frac{3}{4}$ 拍子、$\frac{1}{4}$ 拍子。

节奏，多底板，即在板上休止，如 0 X | X X | 等；此外尚有一种以“三、五、七”递增性的节奏贯串在曲调之中，形成特殊的音乐风格，其节奏型为 X XX X，X XX X X X，X XX X X X XX X。

十番八乐的板式有“滴水板”即无眼板（$\frac{1}{4}$ 拍）、“宽滴水板”即一眼板（$\frac{2}{4}$ 拍）、“三甲板”（又称“尺二板”、“七星板”）即三眼板（$\frac{4}{4}$ 拍）和散板四种。

板眼符号，传统的以“0”为板，以“·”为眼。无眼板（紧滴水板）记作“0”，一眼板（宽滴水板）也记作“0”，三眼板记作“0··”不点头眼，即打板后不打头眼，只打中眼、尾眼。散板不记板眼。

衬字较少，有“啊”、“哑”、“我必”、“奴”、“呷都哩”、“欸”、“嗏”、“也”、“哝”等。衬字不写在唱词中。

“欸”音 ē，代号“爻”，是曲牌的“开口腔”，即在一曲之首或某段落、某乐句的开头处用之，其音值长短因曲而异，且多在眼上出现。例如：

宽〔风入松〕 4/4 0 0 2353 2 | 5632 1 2532 1 2 | 1 -
（爻） 行 人

〔驻云飞〕 4/4 0 0 6 5 6 | 3. 6 5. 6 5 3 | 2
（爻） 见 说

续段〔风入松〕 2/4 0 6 6 | 0 1 6 1 | 5 6 | 1 5 6 |
（爻） 这 风 光 这 风 光

“嗏”音［ca］[44]，据《钦定曲谱》卷十二“灞陵桥”注云：“嗏字既是不可移易，自不宜列作衬字”。多自成乐句。例如：

〔驻云飞〕 4/4 0 0 1. 2 5 | 3 6 5 3 2 3 2 | 1 3 2 6 2 1 6 | 5
（爻） 嗏

〔风云会四朝元〕 4/4 0 0 i 6 5 | 4 5 6 5. 6 5 3 | 2 5 3 2 32 1 |
月 华 淡 云 笼， 夜 色

2 1253 2 1 6 56 | 1 6 56 1 56 4 | 5 1 7 6276 5 | 5
照 朦 胧。（爻） 嗏

“也”，是〔紧老天蛾〕、〔落花〕等唱腔中的衬腔。

“哝”，常用在〔大环着〕、宽〔耍孩儿〕等唱腔中。

“嗏”、“也”两字的衬腔前面都要唱“爻”；“哝”字衬腔有时与“我苦”结合。例如：

4/4 0 1 56 1 6 56 4 | 5 1 7 6776 5 | 5
哝 我 苦

唱腔因其常用曲牌、乐器配置及演唱风格之不同，又有十番、文十番和八乐之分。

十番：曲目丰富多彩，唱腔曲牌有二百多首，最具特色的曲牌有〔北台妆〕和〔鹧鸪天〕（俗称“风和子”）。大量曲牌源于莆仙戏唱腔，如〔赵贞女〕中的〔桂淘金〕、〔琵琶词〕（俗称

“新弦旧弦”)、〔同仁好〕(俗称“南风”)、〔五台序〕,《陈三五娘》中的〔道和生查子〕、〔高阳台〕,《西厢听琴》中的〔二犯驻马听〕、〔蛮江令〕、〔村里迓鼓〕,《姜孟道》中的〔犯泣颜回〕、〔二犯风入松〕、〔狮子序〕,《曹彬看灯》中的〔二犯普天乐〕,《吕蒙正》中的〔绵缠道〕等。十番的演唱曲目往往是由许多曲牌联缀组成“套曲”联唱,称为“曲派”,如《访友》、《吊丧》、《百花亭》等。此外,也有吸收外来曲目,如清代兴化某知府从北方带到莆田的《自家知》六首曲牌(均为唱土官话):〔画眉序〕、〔傍妆台〕、〔清和〕、〔秋江引〕、〔北耍孩儿〕和〔镰儿挂月〕(此曲名已佚,乃取唱词头四个字而名之)。

十番的演唱节奏跳跃、华丽动听、欢快热烈。

〔北台妆〕唱词为七言五句式。唱腔五句体,一板三眼($\frac{4}{4}$拍),五句的落音为“2、2、6、2、6”。例如:

1＝C

选自《十番名曲》

(萧祖植演唱　谢宝燊记谱)

【北台妆】　中速稍慢

$\frac{4}{4}$ 5 5. 3 23 6 5 | 5 5 32 1253 2354 | 3 - 3.5i6 5 3 |

枣　红　点　点　湿

2353 2321 7656 12 3 | 2 5 2316 2 - | 6 67 2.532 1 6 5 3 |

凌　波,　古　木

转1＝F(前4＝后1)

2. 3 5 3 2.365 4 | 4 2353 23 6 5 | 5 5627 6276 5653 |

荫　荫　施　茑

2 - 5 5 | 5.627 6276 5 3 2316 | 2. 3 5 3 2353 2312 |

萝。(爻)　野　禽　枝　上

3 3 2321 7656 1623 | 1. 2 1 2 12 1 | 0 53 2321 6276 5 6 |

转1＝♭B(前4＝后1)

5256 1265 i 6i56 | i.32i 7656 i 6i65 | 45i6 5 3 2.532 i32i |

(爻)　声

6 - 6. 7 2 7 | 6725 3275 6. 5 | 2353 23 1 2356 35 2 |

音 多。 哀 怨

6276 5 3 2 35 3523 | 5323 5.165 3 3 2.532 | 1253 2.532 7656 1253 |

岁 月 曾

2 5. 3 23 6 5 | 3 3653 23 1 2532 | 1 2312 5 3.653 |

几 何， 却 把

1.253 2532 1 7 6276 | 5627 6765 4323 7 7 | 6727 6753 6 - |

香 愁 对

2.531 2327 6732 7 65 | 3567 4323 5 56 7 | 6727 6753 6 - |（下略）

（对） 鸟 歌。

文十番：文十番的曲牌相传有二百多首，现在手抄曲本尚存曲牌六十多首，曲牌名称和唱词与莆仙戏同，但曲调迥异。如《百花亭·赠剑》中的〔皂罗袍〕、〔风入松〕、〔泣颜回〕、〔扑灯娥〕、〔降黄龙〕、〔森〕，《姜孟道·探府寻妻》中的〔赏宫花〕、〔狮子序〕、〔上小楼〕、〔催拍〕、〔驻云飞〕、〔忆多娇〕，《中途休妻》中的〔啄木儿〕、〔归朝欢〕、〔尾声〕，《魂游曲槛》中的〔江儿水〕、〔步步娇〕、〔绣停针〕、〔江头送别〕、〔薄媚滚〕，《蔡伯喈·赏夏盘问》中的〔青纳袄〕、〔红纳袄〕、〔滚〕、〔蛮牌令〕，《餐糠遇亲》中的〔山坡羊〕、〔大圣乐〕、〔犯香遍满〕、〔五更子〕，《退朝究由》中的〔犯江儿水〕、〔尾犯序〕，《张君瑞·围寺迫婿》中的〔合欢带〕、〔新水令〕、〔渔家傲〕，《姜诗·听唆逐媳》中的〔望歌儿〕、〔大影戏〕、〔四朝元〕，《春江追舟》中的〔端正好〕、〔江头金桂〕、〔集贤宾〕、〔白鹤子〕、〔苏州歌〕、〔南调驻云飞〕，《顾大嫂·入府卖珠》中的〔秋江送别〕、〔大环钥〕、〔普天乐〕、〔忒忒令〕、〔金娥神曲〕，《高文举·入府访夫》中的〔二犯香遍满〕、〔叨叨令〕等。

文十番的演奏风格古朴无华，文静幽雅，节奏平稳，词少腔多，速度缓慢，当地村民有“唱一句能走半个村”的比喻。

〔皂罗袍〕，唱词格为长短句。唱腔为四句体，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），四句的落音是“6、6、1、6”。例如：

1 = G

选自《百花亭》

（郑佬僻演唱　海　燕记谱）

【皂罗袍】 中速稍慢

$\frac{4}{4}$ 2 2 3 - | 3 2 35 6 5 5 55 | 2 2 3 5 2 35 3216 |

移 步 行 行 入 花

2 22 2 3 32 16 6 | 5 6 6 6 2 2 2 | 5 66 5 3 2 2 2532 |
里，（爻）伺候

1 1 2 5 66 5 32 | 3 3 3 3 5 33 5 2 | 1 1 1 3 55 3 2 |
郡主谈论

1 1 1 2 2 3 | 2 2 231 2 22 2 | 33 2 1 6 5 5 1 |
兵机，亭

1 1 121 6 1 2 | 2 2 2 33 2 2 1 | 1 5 6 5 353 |
前月

2 0 2 0 22 3 2 1 | 1 62 1 1 6 1 2 | 2 6 5 13 2 3 3 |
清皎洁，（爻）寒蛩

3 2 2 32 1 | 1 1 2 1 12 1 6 | 5 5 6 66 6 1 16 |
唧唧乱人情意。

5 6 1 6 66 6 6 |（下略）

八乐：其特有的曲牌有〔采莲歌〕、〔采花歌〕等；另外还吸收了大量的莆仙戏曲牌，较有代表性的是〔江头金桂〕、〔苏州歌〕、〔集贤宾〕、〔白鹤子〕等。此外，还有《英台山伯·访友》中的〔驻云飞〕、〔望故乡〕、〔绣停针〕，《英台山伯·吊丧》中的〔宽小桃花〕、〔蛮牌令〕、〔宽上小楼〕、〔皂罗袍〕、〔望高楼〕、〔宽香罗带〕、〔叨叨令〕、〔醉太平〕，《朱弁回朝》中的〔太子游四门〕，《琴挑·仙姑探病》中的〔懒画眉〕，《杀狗》中的〔降黄龙〕，《孟道》中的〔二犯上小楼〕，《颜明嫂出路》中的〔二犯淘金令〕，《苏秦佩剑》中的〔二犯皂罗袍〕，《刘全善》中的〔白孔祠〕等。

〔采莲歌〕，是八乐特有的曲牌之一，唱词是长短句。唱腔由散板起转入 $\frac{2}{4}$ 拍，首段落音为“5、1、3、5、1”，后转为上下句，落音为“5、1”。例如：

采 莲 歌

1＝F　　《杨贵妃醉酒》众舞女唱腔

郑牡丹传授
谢宝燊记谱

最可人，花开三月天，天。满园中千红万紫开（开开）相连，桃似火柳如烟（烟），王孙公子醉倒杏花天。

（力冬 冬弄呀 仓台台 台台仓 另仓 才台才台 仓 仓 另仓 才台才台 仓 －）

奴奴爱荡船前，耳闻唱曲采莲声。

(1 11 1253|

5·i 6532 | 121 7656 | 1 – | 6 53 2532 | 1/4 121 | 2/4 05 2532 |

（力冬 冬弄呀 仓台台 台台仓 另仓 才台才台 仓 仓 另仓 才台才台

1 –) | 6·i 65 | 3 23 5 | 6 27 65 | 3 23 5 | 2 23 5 |

仓 – ）佳 人 身 穿 绿柳 纱 衣，许玉 手

3·6 53 | 2353 2 | 3 0 22 | 3 0 | 3 53 21 | 6 12 53 |

采 （采 采莲 子， 相 执 手。

(1 11 1253|

2353 2 | 5·i 6532 | 1 21 7656 | 1 – | 6 53 2532 | 1/4 121 |

（力冬 冬弄呀 仓台台 台台仓 另仓 才台才台 仓 仓

2/4 05 2532 | 1 –) | 6·i 65 | 3 23 5 | 6 27 65 | 3 23 5 |

另仓 才台才台 仓 – ）秋 波 轻 盼兮 时

2 01 23 | 5 0 | 2123 53 | 2176 5 | 3 53 21 | 6 12 53 |

娇 羞， 娇 羞 无 语 金莲 移。

(1 11 1253|

2353 2 | 5·i 6532 | 1 21 7656 | 1 – | 6 53 2532 | 1/4 121 |

（力冬 冬弄呀 仓台台 台台仓 另仓 才台才台 仓 仓

2/4 05 2532 | 1 –) | 6·i 65 | 3 23 5 | 6 27 65 | 3 23 5 |

另仓 才台才台 仓 – ）佳 人 空 守（佳人 空 守）

2·3 532 | 1 – | 5·3 2176 | 5 – | 5·3 2532 | 1 – |

绣 帏 里， 孤 衾 冷 长 叹 息！

i· 7 | 6i65 3523 | 5 - | 6 6276 | 5· 3 5 | 67 2 i |

恨 （恨） 寒 宵 隆 冬 时，

5323 5 | 6723 1 | 6 1 67 2 | 1 6 1 | 2 23 5 | 21 6 5 |

风飘 飘 云阴 阴。雪满 空 中 片片 飞，孟浩 然 笑 嘻 嘻。

67 2 1 | 3 23 5 | 6 6 67 2 | i 02 6 5 | 3 53 2 1 |

寻 梅 花 至河 岭，颂扬 不 已 （颂 扬 不

慢

6 i2 5 3 | 2353 2 | 5· i 6532 | 1 21 7656 | 1 - ‖

已）。

〔江头金桂〕，唱词为长短句。唱腔由散板起转入 $\frac{2}{4}$ 拍，落音为“1、5、1、5、2、5”。例如：

1 = F

选自《春江》
（萧祖植演唱 海 燕记谱）

【江头金桂】 慢速

サ 2 3 6 5 1·253 2 - 2 53 23 6 5 - 2·321 6·216 56 i i -

论世 上 多少 浮

5·i64 5 2·532 i - | $\frac{2}{4}$ 5 56 i | i 65 4 5 | 2 42 1612 | 4 45i7 |

沉， 贵 贱

6 6 2 | i 2·3 2i 6 | 5 5 | 56 5 0 i6 | 5 3 2 | 2 i 6 |

清 浊 清

5 53 2·532 | 1 1 2·3 | 6 56 1 | 2 5 2·321 | 7 2·3 21 6 | 5 (55 56 i |

浊 共 悲，

62i6 5i64 | 56 5 56 2 | 6276 5 | 5) i 6 | 56i6 5 | 3 23 5· 3 |

有 一等 金 莲

5 23 2 | 0 5 1·321 | 6 56 1 6 | 5 2·3 2164 | 5 - | 2· 3 5 3 |

步 步， 玉 佩 玉佩 姗 姗， 甘 心

2· 3 5 | 2 5 35 2 | 0 5 2·532 | 1·321 65 1 | 5 2 6 12 | 5 - |

随 落 青 楼

5· 6 4 5 | 6 2·3 21 6 | 5 3 23 | 56 5 0 16 | 5 3 2 | 2 5· 1 |

青 楼 间。 青

6532 1 12 | 5· 3 2 | 5 1 2 | 1232 1 | 5 3 2 16 | 5 23 2164 |

青楼 间。

5 (55 56 1 | 2 16 5164 | 56 5 56 2 | 6276 5 | 5· 0) |（下略）

十番的演唱形式分走唱与坐唱二种：坐唱的形式不拘，常见是八字形排列。走唱的队形有着固定的位置，演唱者每二人一行，如果是晚间走唱，则由二位儿童提灯引路，最后排是“架旦”(由一艳装女子参加游行，称为“架旦”)，其队形排列如下：

○灯○云锣○飘笛○尺胡○尺胡○小三弦

← ○架旦

○灯○四胡○飘笛○尺胡○老胡○八角琴

十番走唱的姿态也很讲究，弓法要统一，步伐要整齐，脚步要向左右迈开八字步，动作幅度大而移步小，每步必须踩上节拍，演奏者穿着整齐，风度潇洒，朴实大方，热情洋溢。

文十番的演唱形式分走唱与坐唱二种：坐唱时，演奏箫的要坐在中央，前面设香炉，先焚香，次由奏箫者坐下，操檀板者坐在箫旁，然后其他的依次坐下。走唱的队形有固定排列，每二人一行，白天由两人举旗帜开道，晚上则由二位儿童提灯引路，最后排是“架旦”，队形排列如下：

○旗○鼓板○四胡○曲笛○碗胡○三弦

← ○架旦

○旗○箫○四胡○曲笛○碗胡○三角琴

八乐的演唱形式分坐唱与走唱二种：坐唱时文乐、武乐分列两边。走唱时有固定的队形排列，小堂鼓和板鼓放置在雕刻精致的“八乐鼓亭”之内，鼓亭由两人前后肩挑，司鼓者在中间，左手打檀板，右手打单皮鼓或小堂鼓兼主唱；伴唱者四至十多人，跟随鼓亭两旁并

兼打击乐，吹、拉、弹者跟随鼓亭之后，其队形排列如下：

〇小钹〇二钹〇大钹〇小唢呐〇四胡〇老胡〇小三弦

←〇鼓亭〇司鼓兼主唱

〇小锣〇小平面锣〇苏锣〇笛子〇伬胡〇伬胡〇八角琴

十番原来所用的乐器有：箫、曲笛、四胡、碗胡、老胡、琵琶、三弦、八角琴、单皮鼓、檀板、云锣等。乐器一般都要雕鸟嵌花，油漆贴金。清同治十三年（公元 1874 年），莆田县黄石镇惠洋村著名十番师父高文添在长期教习十番班的实践中认为，这些乐器音量不大，琴柱太长，行走演奏不太方便，况县价格昂贵，不宜普及。于是，他就极力鼓励同村亲友木匠陈十妹制作较为廉价的十番乐器，从实践中逐步探索新的乐器制作，直至陈十妹之子陈九成才把乐器的形状和尺寸定型下来。1906 年以后，十番班的乐器有：梆笛二把（筒音为凡字调 $1={}^{\flat}E$ 的工音，俗称“四尺调”的“飘笛仔”），四胡一把（$1={}^{\flat}E$，“$\underset{\cdot}{5}$—2”弦，俗称“正调”），伬胡三把（二把定为“$\underset{\cdot}{5}$ — 2”弦，另一把定为“$\underset{\cdot}{6}$ — 3”弦，俗称“工四调”），老胡一把（定为“1 — 5”弦，俗称“反调”或“倒调”），八角琴和小三弦各一把（均为单根弦，空弦是 $1={}^{\flat}E$ 的“5”音），云锣一架（由一人敲击）。由于受莆仙戏的影响，1959 年后，演奏调门由 $1={}^{\flat}E$ 改为 $1=F$，定弦比原来提高一个全音，唯独莆田惠洋“十番”班的调门是 $1=G$。在仙游一带演奏云锣常兼演唱，而在莆田一带则常由十番师父演奏老胡，控制节奏兼演唱（俗称“掌曲”）。

文十番的乐器有：纂（即“轧筝”，俗称“枕头琴”又名“文枕琴”），四胡、碗胡、曲笛（坐奏时用洞箫）、老胡、八角琴、三弦和单皮鼓（俗称“花鱼鼓”）、檀板、云锣等。打云锣者是主要演唱者，司鼓也兼伴唱。乐器制作精雕细刻，油漆贴金。纂有九弦的小纂（行奏时用），定弦为 $1=F$ 的“$\underset{\cdot}{6}$ — 1 — 2 — 3 — 5 — 6 — $\dot{1}$ — $\dot{2}$ — $\dot{3}$”；还有十一弦的中纂（坐奏时用），定弦为 $1=F$ 的“$\underset{\cdot}{6}$ — 1 — 2 — 3 — 5 — 6 — $\dot{1}$ — $\dot{2}$ — $\dot{3}$ — $\dot{5}$ — $\dot{6}$”。四胡、碗胡定弦为 $1=F$（“$\underset{\cdot}{5}$ — 2”弦）。

八乐的乐器，据仙游东门村老艺人林启森回忆说：他十一岁时（1926 年），仙游一带的“八乐”只有小唢呐、飘笛和打击乐，以后才逐渐增加四胡、伬胡、老胡、八角琴、小三弦等乐器。现为小唢呐、笛管（筚篥）、曲笛、四胡、伬胡、老胡、八角琴、小三弦和打击乐器堂鼓、单皮鼓、檀板、平面大锣、苏锣、小锣、大钹、二钹、小钹等。乐器定弦基本与十番相同，演唱者兼打击乐，在乐曲的始末和每一句唱腔将尽处加进锣鼓，文乐武乐此起彼伏，刚柔相济，十分热闹。

纯器乐演奏的八乐盛行于仙游县。纯器乐曲，用吹打乐器演奏，曲牌有〔惜相思〕、〔上小楼〕、〔三五七〕、〔寄生草〕等十几首；

常用的锣鼓点有〔四平操〕、〔三不和〕、〔分槌〕、〔七甲〕、〔五甲〕、〔四甲〕、〔二甲落〕、〔一甲〕等（〔几甲〕即几下）。例如：

【七甲】

中速稍快

2/4 力 邦邦 | 力邦 呀 | 仓 仓 | 另 另 | 仓 - | 呀 0 ‖

【四平操】

中速

2/4 弄 冬 ‖ 仓 来台 | 七台 七台 ‖ 仓 来台 | 七台台 七台台 | 仓 0 ‖

【三不和】

中速

2/4 大弟弟 大大 ‖ 仓 才 | 七 才 ‖ 仓 才 | 七台 台 | 仓 0 ‖

【起鼓】

中速稍快

2/4 集 冬 | 冬弄 呀 | 仓 台台 | 台台 仓 | 另 仓 | 另另 另另 |

仓 仓 | 另 仓 | 另 另 | 仓 - | 仓 0 ‖

【起鼓】也有因曲情稍慢的，其鼓点可记慢一倍。如：

中速稍慢

2/4 集冬 冬弄呀 | 仓台台 台台仓 | 另仓 另另另另 | 仓 仓 另 仓 | 1/4 另另另另 | 2/4 仓 - ‖

锣鼓字谱说明：

力：　沙锣轻击。

邦：　大鼓槌击近鼓边。

呀：　鼓点的休止。

仓：　沙锣重击，又是击乐齐奏音。

另：　休止。

弄：　鼓轻击，带倚音性。

冬：　鼓重击。

来：　小锣轻击。

台：　小锣重击。

七：　小钹轻击。

大：　单皮鼓单键重击。

弟：　沙锣滚打。

集：　锣、鼓、钹、小锣齐奏后止住延音。

青：　小钹重击。

器乐曲牌〔三五七〕是一首莆仙古老而有名的《八乐》套曲，由〔惜相思〕、〔三五七〕、〔上小楼〕三首曲牌组成。传统是由小唢呐、笛、管齐奏的吹鼓乐；现用笛子、四胡、伬胡、三弦、八角琴等管弦乐器演奏，配以打击乐（锣鼓经），此起彼伏，热闹异常，多用于迎神赛会和婚庆祝寿等热闹场面。

器乐曲演奏时常用的乐器：鼓、唢呐（筒音“4”）、笛子（筒音“5̣”）、四胡（定“2—6”弦）、伬胡（定“6̣—3”弦）、三弦（定“1̣—5̣—1”弦）、老胡（定“5̣—2”弦）、平面锣、沙钹、小钹、小锣。〔三五七〕如：

三　五　七

1 = F　　（传统吹打乐）

林啟森口述
林太崇记谱

管弦乐 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
锣鼓经 | 仓 0 | 仓 0 | (仓七)仓 0 | (仓七)仓 0 | 仓 仓 |

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
| 集 0 | 仓仓 仓仓 | 仓仓 仓仓 | 仓 仓 | 青 青 | 仓 仓 |

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
| 青 青 | 仓 仓 | 青 青 | 仓 仓 | 青 青 | 仓 仓 |

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |: 0 0 |
| 青 青 | 仓 仓 | 青 青 | 仓 仓 | 青 青 |: 仓 - |

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
| 仓 仓 | 青 仓 | 青仓 青 | 仓 - | 仓 仓 | 青 仓 |

| 0 0 :‖ 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
| 青仓 青 :‖ 仓 仓 | 青 仓 | 集 0 | 仓 仓 | 青 仓 |

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
| 青 仓 | 青仓 青 | 仓 - | 仓 仓 | 青 仓 | 青仓 - |

【惜相思】 节奏自由 ♩=120

| 0 0 | 5.6 53 | 2.3 21 | 65 31 | 2 - | 2 - |
| 集 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 仓仓仓仓 仓仓仓仓 | 仓仓仓仓 仓仓仓仓 |

| 2 - | 2 - | 2 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
| 仓仓仓仓 仓仓仓仓 | 仓 仓 | 集 0 | 仓 仓 | 青 仓 | 大冬 大 |

♩=96

| 0 0 | 0 0 | 2. 3 | 5 - | 6.i 63 | 5 - |
| 仓 - | 集 0 | 冬 大 | 冬 大大 | 冬 大 | 冬 大 |

| 2 35 | 32 13 | 2 - | 2 - | 2 6 | 5.6 52 |
| 冬 冬 | 冬冬 冬 | 仓 - | 大 大 | 大 大 | 大.大 大大 |

| 3 - | 3 - | 3 2 | 32 36 | 5 - | 5 - |
| 仓 - | 0 大 | 冬 大 | 冬 大大 | 仓 - | 0 大 |

5.7 65 | 3 3 | 1.2 31 | 2 2 | 23 5 | 23 5 |
大.大 大大 | 仓 仓 | 大.大 大大 | 仓 仓 | 青 仓 | 青 仓 |

25 31 | 2 - | 2 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
青 仓 青 | 仓 - | 仓 仓 | 青 仓 | 青仓 青 | 仓 - |

2. 3 | 2 - | 1. 3 | 23 21 | 6 2 | 1.2 16 |
大. 大 | 大 大 | 大 0 | 大 0 | 大 大 | 乙大 大大 |

5. 6 | 5 0 | 3 2 | 32 36 | 5 - | 5 - |
仓 - | 集 0 | 大 大 | 乙大 大大 | 仓 - | 集 0 |

5 - | 5 - | 5 - | 5 - | 5.7 65 | 3 3 |
冬 冬 | 大 冬 | 青 仓 青 | 仓 0 | 大.大 大大 | 仓 仓 |

1.2 31 | 2 2 | 23 5 | 23 5 | 25 31 | 2 - |
大.大 大大 | 仓 仓 | 青 仓 | 青 仓 | 青仓 青 | 仓 - |

23 5 | 23 5 | 25 31 | 2 - | 2 - | 2 - |
仓 仓 | 青 仓 | 青仓 青 | 仓 0 | 仓 仓 | 青 仓 |

2 - | 2 0 | 2· 3 | 2 - | 1· 3 | 23 21 |

青仓 青 | 仓 0 | 大 0 | 大 0 | 大 0 | 大 0 |

6 2 | 12 16 | 5· 6 | 5 0 | 3 2 | 32 36 |

仓 仓 | 青仓 青 | 仓 0 | 集 0 | 大 大 | 乙大 大大 |

5 - | 5 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

仓 - | 集 0 | 仓 - | 集 0 | 仓 青 | 仓 青 |

【三五七】 节奏自由

0 0 | 0 0 | 0 0 | 3·5 32 | 1 2 | 3 - |

仓· 青 | 仓0 0 | 大 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

♩=128

3 - | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

大 0 | 仓 - | 仓 仓 | 青 仓 | 青仓 青 | 仓 0 |

0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 6 61 |

仓 仓 | 青 仓 | 集 0 | 仓 - | 集 0 | 大 0 |

61 5 | 6 - | 6 0 | 0 0 | 0 0 | 6 1 |

大 0 | 大 0 | 大 0 | 仓 青 | 仓 0 | 大 大大 |

| 6 0 | 0 0 | 0 0 | 3 5 | 3 0 | 6 5 |
| 大 0 | 仓 青 | 仓 0 | 大 0 | 大 0 | 大 0 |

| 6 0 | 1 2 | 1 7 | 6 - | 1 2 | 1 7 |
| 大 0 | 大 0 | 大 0 | 大 0 | 仓 仓 | 青仓 青 |

| 6 - | 6· 5 | 3 5 | 6 - | 5· 6 | i - |
| 仓 - | 大 0 | 大 0 | 大 0 | 大 0 | 大 0 |

| 6· i | 6 5 | 3 5 | 3 0 | 3· 5 | 3 2 |
| 仓 仓 | 青 仓 | 青仓 青 | 仓 0 | 大 0 | 大 0 |

| 1 2 | 3 - | 3 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
| 大 0 | 大 0 | 大 0 | 仓 仓 | 青 青 | 仓 仓 |

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
| 青 青 | 仓 仓 | 青 青 | 大冬 冬 | 仓 0 | 仓 仓仓 |

【上小楼】

| 0 0 | 6 - | 7 6 7 | 6· 1 | 6 5 | 2 - |
| 集 0 | 仓0 0 | 集 集 | 仓0 0 | 集 集 | 仓0 0 |

| 3 5 | 2. 1 | 2 2 | 5 - | i 6 i 6 | 5. 6 |
| 集 集 | 仓 0 0 | 集 集 | 仓 0 0 | 集 集 | 仓 0 0 |

| 5 0 | 3 5 | 3 5 3 2 | 1 - | 2 3 1 | 6 1 5 |
| 集 集 | 仓 0 0 | 集 集 | 仓 0 0 | 集 集 | 仓 0 0 |

| 5 6 | 1 - | 6 i | 5 6 | 5 7 6 | 5 - |
| 集 集 | 仓 0 0 | 仓 仓 | 青 仓 | 青 仓 青 | 仓 0 |

♩=160

| 5 0 | 2. 3 | 5 3 5 3 | 2. 3 | 2 0 2 0 | 5. 6 |
| 集 0 | 仓 0 0 | 仓 0 0 | 仓 0 0 | 仓 0 0 | 仓 0 0 |

| i 6 i 6 | 5. 6 | 5 0 | 3. 5 | 3 5 3 2 | 1 - |
| 仓 0 0 | 仓 0 0 | 仓 0 0 | 仓 0 0 | 仓 0 0 | 仓 0 0 |

| 2 3 1 | 6 1 5 | 5 6 | 1 - | 6 i | 5 6 |
| 仓 0 0 | 仓 0 0 | 仓 0 0 | 仓 0 0 | 仓 仓 | 青 仓 |

（渐慢）

| 5 7 6 | 5 0 | 6 i | 5 i | 6 i 6 |
| 青 仓 青 | 仓 0 | 仓 仓 | 青 仓 | 青 仓 青 |

5 - | 5 - | 5 - | 5 - | 5 0 ‖
仓仓 仓仓 | 仓仓 仓仓 | 仓仓 仓仓 | 仓仓 仓仓 | 仓 0 0 ‖

嘭嘭鼓音乐 嘭嘭鼓音乐由民间曲艺莲花落与闽东民间小曲、歌谣相融合衍变而成。

嘭嘭鼓用闽南和闽东两种方言说唱。唱词的基本词格，为四三分格(二、二、三)的对偶句式。咬字、道白讲究字头、字腹、字尾的出字、归韵、收音准确清楚；行腔注重抑扬顿挫，收放得宜。

嘭嘭鼓的基本唱腔是〔莲花调〕，唱词是七言上下句式。唱腔由两个句(上起、下落)构成。上句落"3"音，衬腔落"6"音，下句落"1"，衬腔落"5"，一板一眼($\frac{2}{4}$拍)，旋律朴素、音乐优美，具有浓厚的地方特色。长段的唱腔，均以这个基本曲调为基础反复咏唱，反复时的旋律，常随着唱词的内容感情、语言音调等变化而变化。旋律基础为五声音阶的徵调式和宫调式。例如：

1 = C

选自《三国》
(叶竹设演唱 培玉 川生记谱)

【莲花调】 中速

$\frac{2}{4}$ 3 5 3 5 | 1 2 5 3 | 2 2 1 3 6 | 1 6 0 | 6 3 2 3 3 |
一字排起 一条龙，(哩呀么 哩那 莲呀) 三国 出个么

3 6 1. 2 | 2 1 6 6 5 | 6 6 5 5 | 3 3 3 5 | 1 2 5. 3 | 2 2 1 3 6 |
赵子 龙。(哩那那呢 那 牡丹 花呀)子龙 本是 英雄 将，(哩也那 哩呀

1 6 0 | 2 3 2 3 | 3 6 1 | 2 1 6 6 5 | 6 6 5 5 ‖ (下略)
呢那) 保住 江山 万年 长。(哩也那呢 那 牡丹 花呀)

〔莲花调〕另例，唱词是七言。唱腔是上下句体，节拍有$\frac{5}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$，落音为"1、2"或"2、2"或"1、3"不等，与唱词尾字结合紧密。例如：

莲 花 调

1 = B

《说唐》

金 生演唱
丁献之记谱

中速稍快

$\frac{5}{4}$ 3 5 1 3. 2 | $\frac{4}{4}$ 3 2 1 2 1 | (七 七 七 七) | 5 2 1 3 5 3 2 |
开首诗文 当 洗口，(哇) 礼请 书佬

| 5 2 1 2 0 | 2/4 0 0 | 5/4 1 3 3 2 3 2 1 | 4/4 1 2 2 1 1 |
说共听； 台前诸君 同聆品，（哪）
| 0 0 七 七 | 2/4 七 七 | 5/4 0 0 0 0 0 | 4/4 0 0 0 七 |

| 3/4 0 0 0 | 3 5 3 5 2 1 | 2/4 1 2 3 2 | 4/4 5 2 1 1 2. |
且听愚弟 书来评。
| 3/4 七 七 扑 | 0 0 0 | 2/4 0 0 | 4/4 0 0 七 七 |

| 2/4 0 0 | 5 1 2 | 3/4 3 5 5 3 | 4/4 2 1 3 5 2 0 | 2/4 0 0 |
国定 江山（哩） 隋朝坐，
| 2/4 七 七 | 0 0 | 3/4 0 0 0 | 4/4 0 0 七 七 | 2/4 七 嘭 |

| 4/4 2 2 1 2 5 3 | 2 2 1 1 2. | 2/4 0 0 | 3 5 3 |
炀帝杨广 统山河； 内有
| 4/4 0 0 0 0 | 0 0 七 七 | 2/4 七 七 | 0 0 |

| 3/4 1 5 - | 2/4 5 3 2 | 3/4 3 2 1 - | 2/4 0 0 | 1 5 |
文官 安民 治， 外有
| 3/4 0 0 0 | 2/4 0 0 | 3/4 0 七 七 | 2/4 七 七 | 0 0 |

| 3/4 3 5 2 - | 4/4 1 2 3 3. 0 | 2/4 0 0 | 4/4 1 6 3 3 2 1 |
武将 定江都。 慢说国家
| 3/4 0 0 0 | 4/4 0 0 七 七 | 2/4 七 嘭 | 4/4 0 0 0 0 |

| 3 2 1 2 1 2 1 | 0 0 0 0 | 5 2 3 1 5 | 2 1 1 2. |
治有道， 容把真事 表分明；
| 0 0 0 0 | 七 七 七 扑 | 0 0 0 0 | 0 0 七 七 |

2/4 0 0 | 4/4 1 1 2 3 2 3 5 | 5 1 1 2 3 | 3/4 0 0 0 |

全部书名《说唐传》，

2/4 七 七 | 4/4 0 0 0 0 | 0 0 0 七 | 3/4 七 七 扑 |

4/4 2 2 3 2 1 5 | 2/4 3 2 1 | 4/4 2 0 0 0 | 5 5 3 5 |

皇帝扬州看琼花；辇经三埠

4/4 0 0 0 0 | 2/4 0 0 | 4/4 七 七 七 七 | 0 0 0 0 |

5 3 2 1 2 1 | 3/4 0 0 0 | 4/4 6 5 6 4 4 |

取大道，（啊）英雄大闹

0 0 0 0 | 3/4 七 七 扑 | 4/4 0 0 0 0 |

6 5 4 5 - | 5 3 5 3 2 1 - | 2/4 0 0 | 3 5 |

四明山。要知

0 0 0 七 嘭 | 乓 七 嘭 乓 | 2/4 七 扑 | 0 0 |

3/4 3 5 3 2 | 4/4 3 3 2 1 2 1 | i - 2 3 |

此书前后事，（唷）吾收

3/4 0 0 0 | 4/4 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

3/4 2 3 2 1 | 2/4 3 2 1 | 4/4 2 3 2 1 1 - | 0 0 0 0 ‖

板尺转口白。

3/4 0 0 0 | 2/4 0 0 | 4/4 0 七 嘭 乓 七 嘭 | 乓 七 嘭 乓 扑 ‖

〔莲花调〕，又一例，唱词为七言四句式。唱腔四句体，节拍有 2/4、3/4、4/4、5/4 多种，落音为“5、3、5、1”或“2、2、3、1”，与唱词尾字结合紧密。例如：

1 = D

选自《鸳鸯图》
（李若瓦演唱　丁献之记谱）

【莲花调】　中速较快

2/4 3 5 3 | 3/4 1 5. 3 | 4/4 5 3 5 0 | 5/4 （七 七 彰 七 七）|
寿比南山松劲老，

4/4 5 3 5 3 5 2 1 | 5 1 2 3 0 |（七 七 彰 七）| 2/4 3 3 |
福如东海（呀）水长生；天下

4/4 2 3 5 3 - | 2 3 5. 0 | 2/4 （七 七）| 3 5. |
蟠桃会结籽，北海

3/4 2 3 2 1 | 4/4 5 3 2 3 | 1 - （乒 七彰 | 乒 七彰 乒 乒 |
浪滔千万年（啊）！

乒 七）2 3. | 2 3 5 5 3. | 2 - （七 七 |
序头全首分开去，

七 七）5 3 | 5 2 3 2 1 | 3 1 2. 0 |
礼敬工农商学兵；

（七 七）1 5 | 3 5 3 5 3 | 3 0 （七 七）| 2/4 3 5 3 5 |
自找位席礼请坐，请听

3/4 5 3 - | 4/4 3 5 1 2 - | 1 - 0 0 | 0 0 0 0 |（下略）
小弟词来明。（啊）
3/4 0 0 0 | 4/4 0 0 0 0 | 乙 七彰 乒 七彰 | 乒 七彰 乒 乒 |

〔莲花调〕，再一例，唱词为七言上下句式。唱腔为上下句体，每句均有衬词、帮腔，一板一眼（$\frac{2}{4}$ 拍），唱腔落音为“2、5”，帮腔落音为“1、5”。例如：

选自《二十四孝》

1 = G　　　　（孟统忠　叶得贤演唱　宁　文记谱）

【莲花调】　中速

2/4 5 5 53532 | 1653 2. 3 | 2 23 2365 | 1 1 0 |

（领）孟 宗 哭竹　　竹 生 笋，（和）（里 啊 里 啊 里 啊）

（领）董 永 卖身　　去 葬 父，（和）（里 啊 里 啊 里 啊）

1 3 2321 | 6 61 5 56 | 6 6 1 5 | 5 1 5 ‖

（领）王 祥 至 孝　卧 寒 冰。（啊）（和）（里 呵 个 路　牡 丹 花）

（领）孙 宗 入 水　求 母 尸。（啊）（和）（里 呵 个 路　牡 丹 花）

嘭嘭鼓的演唱，不用管弦，只用渔鼓和简板伴奏。

渔鼓有两种：一种是用闽南话演出时使用的渔鼓，俗称嘭鼓。是用长三十二厘米、口径约六厘米宽的"麻时竹"或"水竹"制作的竹筒蒙上猪油皮制成的鼓；另一种系用水竹或渔船简具輓上豚鱼皮或鲨鱼皮制成的鼓。考究的，还在简上雕画鱼鳞，酷似鱼状。

简板，系由两块竹板制成。艺人演出时，左手击板，右手敲鼓。

多人演唱时，除了渔鼓简板外，还有酒盅、杯碟等器具作伴奏。

嘭嘭鼓字谱说明：

七　简板敲击声。

嘭　嘭嘭鼓敲击声。

扑　嘭嘭鼓闷击声。

乓　简板、嘭嘭鼓同击声。

乙　休止。

飏歌音乐　飏歌音乐是在福州地区方言民谣、民歌的基础上发展起来的。在发展过程中又吸收了部分外来剧种、曲种的腔调、曲牌，如弋阳腔、昆腔、皮黄腔、梆子腔以及苏州、扬州小调等，经长期融合、衍化而成。

飏歌用福州话演唱。唱词有五言、七言和长短句式多种。音乐结构为联曲体，旋律以五声音阶为基础，变宫(si)和清角(fa)两音的出现多为经过音。调式以商、徵、羽三种调式为主，角、宫两种调式次之。在一首唱腔中，经常有商与徵或羽与角或羽与商的调式交错现象。唱工分旦角、生角、老旦、老生和丑角，男女同腔同调，本嗓发声。

唱腔由"飏歌"、"小调"两个部分组成。

飏歌的旋律，平白如话，简洁流畅，富有生活气息与地方特色，独唱、对唱（俗称"盘答"）均宜，长于叙事，常用曲牌有〔金湘〕、〔双蝴蝶〕、〔锁南枝〕、〔赏花〕、〔风入松〕等二十

多首。

〔金湘〕，唱词为长短句。唱腔由散板起转入 $\frac{2}{4}$ 拍，落音为“3、$\underset{\cdot}{6}$、5、5、3、5、5、$\underset{\cdot}{6}$”。例如：

1＝C

选自《苏百万讨亲》
（程西坡演唱　黄勤灼记谱）

【金湘】 稍慢 ♩＝50

（青衣）披麻戴孝出灵前，（呀）

慢速 ♩＝50

尊一声望夫你

见怜。（老旦）论今旦*

是你出门吉期，为什么你一身穿素裙素

衣。不但拍彩头*犯人禁忌，

到伊厝*里白搭*肯依。劝贤

钗，听婆劝，切勿跷蹊，

切勿跷蹊。（下略）

---

* 今旦：今天。
* 拍彩头：不吉利，或预兆不好。
* 厝：家。
* 白搭：怎么。

小调的旋律优美婉转，流畅动听，长于抒情，亦可叙事，善于表现轻歌曼舞场面，常用曲调有〔银纽丝〕、〔撑船歌〕、〔纱窗外〕、〔弥陀寺〕、〔小小鱼儿〕等二十多首。

〔银纽丝〕，唱词基本句式为五言八句式，加一个尾句，亦可四句加一尾句。节拍为$\frac{4}{4}$拍，落音为“5、1、5、1、6、6、5、1”。例如：

1 = F

选自《播间祭》
（陈仕心演唱　黄勳灼记谱）

【银纽丝】 慢速 ♩=80

4/4 3·2 1 1(23) 1 12 | 3·5 6653 5 32 | 5 5 3·2 1 61 2 32 |
（贴）竟 然 这 样 做，不讲 奴也 不

1 1(323 1265 1 12) | 3 32 1 1(23) 1 12 | 3·5 6 65 5 65 3 2 |
知。 今 日 听 这 话，

3 5 5 32 12161 21232 | 1 1(323 1265 1 27) | 6 2 2 2 5·6 1627 |
如醉 复 如 痴。 无 何 倚 望

6 (656)27 6·7627 6·765 | 1·651 5·3 5·6 7627 | 6 (65672 6153 6156) |
伊， 越 想 越 生 悲。

3 32 1 1(32) 1 12 | 3·5 6 65 5 5 5 3 2 | 6 3 2 1 61 2 32 |
什 么 都 不 做， 只 想 这 东

1 1(323 1265 1 23) | 5·3 5 56 1232 1·6 | 6 6 61 6 61 6 5 |
西。 怎 样 会 讲*

3· 5 3·1 2 23 | 5· 4 3·5 3 2 | 1 1(323 1265 1 12) |
话 头 起。（噫 咿）

3·2 1 1(23) 1 12 | 3·5 6 65 5665 3 2 | 5 5 3 2 1 61 21232 |
何 颜 在 世 上， 件件 都是 给 人

1 1 (323 1265 1 25) | 3. 5 6616 5 65 3 2 | 1 61 2 32 1 03 231 |
欺。 奴 更 加 病 未 好，

1 6 5 3 567 | 6. (5 6561) 5 5 (6) | 7 61 2. 5 3 2 |
一命 如悬 丝。 （哎 哟） 奴的 大

1 1 (23 1265 1 23) | 5. 3 5 56 1. 2 2.1 1 | 6 1 27 6. 1 6 5 |
娘！（彩旦答）唉咿 这 场* 菁命* （呀）

3. 5 2 21 2 3 | 5. 65 3. 5 3 2 | 1. 2 3. 5 2.321 61656 |
总 是 死。 （噫）

1 - 1 3 2 32 | 1. (2 7 6 5 6 1) | （下略）

---

* 会讲：能说得。

* 这场：这一次或这一回。

* 菁命：加快死亡。

飏歌唱腔的演唱，注重字正腔圆、清晰明朗，讲究韵味，且板眼稳健，行腔舒缓、柔和，字句清楚，容易听懂，别具一格，为福州听众所欢迎。

伴奏乐器分管弦乐器和打击乐器两个部分。管弦乐器以四大件为主，即四胡（主胡）、笙、琵琶、三弦四件乐器，此外尚有曲笛、逗管、双清、椰胡、扬琴等乐器，视不同乐曲而增减。打击乐器有檀板、清鼓、堂鼓、大锣、小锣、大钹、小钹等，均与福州“十番”所用的打击乐器形制相同。所用锣鼓点与闽剧的牌名相同，但功用与打击方法却区别很大，独具风格。

唱曲子音乐　唱曲子曾称为盲人说唱或建瓯鼓词，其音乐是在民歌的基础上发展而成的。

唱曲子流行于闽北建瓯一带，用当地方言演唱，唱词属七言体，四三分逗，押韵、平仄要求不严。

唱曲子的唱腔音乐结构以曲牌体为主。常用曲调有〔古调〕、〔目连调〕、〔梅花调〕。板式有快板、慢板、倒板、叠板。音列有三音列（6、1、2）和四音列（5、6、1、2）二种。

〔古调〕词格为七言十句式，拍子为 $\frac{2}{4}$，落音为“6、2、1、6、1、6、2、5、2、1”。

例如：

古　　调

1＝D　　《劝善文》　　谢　德　兴演唱
刘春曙　张　强记谱

♩＝72　$\frac{2}{4}$

皇帝落难忠臣（罗）保，人老岁大要子孙。

娶妻养子来防老，官仓米粟防饥荒。

要生五男共二女，命正命好福来当。

一福二命三风水，四积阴功五读书。

谁人肯依劝善文，朝朝代代出好人。

唱曲子的打击乐器有两种：一是竹板，由两块宽五厘米、长十一点五厘米的竹板，一头穿上红绳结扎而成。再一个是一种特制的扁鼓，扁鼓直径十八点五厘米、高七厘米，中间凸起，形如体育运动器械铁饼。演唱时将扁鼓放在两腿中间，左手执板，右手执一竹片削成的小棒（长约二十厘米），边唱边击节。

盲艺人大都单独活动，自唱自击节，不用其它伴奏乐器。但在集体参加某种民俗活动演唱时，除一人领唱外，其它人会击木鱼、小锣，甚至拉二胡伴奏、伴唱。在锣鼓伴奏时，**“大”**为击扁鼓，击法与戏曲板鼓相同；**“七”**为击竹板；**“匡”**为击小锣。

梆鼓咚音乐　梆鼓咚又称咚鼓咚、咚鼓唱、板鼓咚，也称俚歌，其音乐源于莆仙地区的山歌小调。

梆鼓咚的唱腔用莆仙方言演唱，唱词属多段体叙事诗，每段四句，每句七言。讲究押韵，逢双必押，在一般情况下，除第三句外一、二、四句均有押韵，可数段一韵，亦可一段一

韵。唱词语言多采用民间口头方言俚语，地方色彩浓厚。通俗易懂，便于吟唱，易于记忆。

梆鼓咚唱腔属曲牌体。由四句为一段，旋律朴素、优美，具有浓郁的地方特色。长段唱腔反复咏唱，唱腔多为五声音阶的徵调式和宫调式。

梆鼓咚曲调与莆仙方言紧相吻合。莆仙地方语言（兴化方言），丰富多彩，同样的字或词，由于语法和词意的不同，而发音（读音）也就各异。比如同样是一个“珠”字，在“珠落玉盘”句中，念作（jü）；而在“金珠宝贝”句中，则念作（zhoū）。如此等等，不胜枚举。由此，梆鼓咚的旋律，常随着唱词的音调变化而变化。于是，艺人的演唱，可以从一个基本腔调，随着唱词的音韵、声调、语气、感情等的变化与转换，而唱出各种不同的曲调。例如：

1 = ♭B　　选自《木艺讨鱼》
（陈　模演唱　洪永宏　刘春曙记谱）

♩=78

2/4（冬．打 冬．冬冬冬 | 打）6 i 6 | 6 5 3 0 | 5 3 5 | 5（打冬．）|
东海　龙王（啊）镇海边，

i 6 5 6 3 | 1 1 2 3 | 3（打冬．）| 6 i． 6 5 | 3 0 i i 6 |
生有一女　名金莺。　中央　太子（啊）名玉

5 3 2 3 2 | 1 3 2 5 5 | 1 － |（冬打 冬打 | 打冬冬 冬．冬 |
福，父子　兄妹　乐无　边。

打）6 6 i 6 | 5 6 3 0 | i 6 5 3 | 3 0（打冬冬）| 6 5 6 6 5 |
龙女　入宫（啊）奏龙　王，　子有法术

3 2 1 | 1（打打 打冬 | 打）6 i 6 | 5 5 6 0 | i i 6 5 3 |
暗中藏。　意爱　西（啊）海　去游玩，

2 6 5 5 3 | 2 1 2．3 | 1 － |（冬冬冬冬冬 冬冬冬冬冬 | 打冬 打）|（下略）
咱爹出主* 也何妨　啊！

* 出主：出主意。

传统的榔鼓咚演唱，不用管弦，只用板鼓和竹板伴奏。艺人演唱时，左手击板，右手敲鼓。二十世纪五十年代后，经黄文栋改革创新出现如齐唱、对唱、表演唱等新的演唱形式，又加上了管弦乐伴奏，但仍以板鼓、竹板伴奏为主。

板鼓，是由长约三十五厘米、口径大约五厘米的竹筒鞔上皮（青蛙皮或猪油皮）制成，两端系以彩色缎带，演奏时斜背于右肩上，把板鼓夹在左腋下。

竹板，系由两块八厘米长、三厘米宽、一厘米厚的竹板制成。

榔鼓咚的板鼓伴奏有一定的原则。就一般而言，在唱腔的一、二、四句之末，定要有鼓点伴奏。第三、四两句唱腔之间，不加伴奏，一气呵成。第一、二句末的鼓点，一般只有二拍（一小节），最多不超过四拍（二小节）；第四句为一段，其鼓点或四拍，或六拍，或八拍，最多的有十拍（五小节）。唱前，多有一段技巧性的板鼓演奏；唱后，亦有一段收场鼓点。其作用同于戏曲的开场锣鼓和收场锣鼓。

鼓点的节奏，以三、五、七，即 X X X，X X X X X，X X X X X X X 三种节奏为基础，随着曲情的变化与发展，又有多种变化节奏，常见的有以下几种：

一、当 冬 | 冬 0 ‖

当 邦 | 朴 0 ‖

二、冬冬 当当 | 冬 0 ‖

冬当 冬当 | 冬 0 ‖

三、冬. 都 冬都 | 冬. 都 冬 ‖

四、都 0 都 0 | 都 0 都 0 ‖

五、冬. 都 当 邦 | 冬. 都 当 邦 ‖

六、冬 当邦 冬 当邦 | 冬 当邦 冬 当邦 ‖

七、力邦力邦 力邦力邦 | 力邦力邦 力邦力邦 ‖

八、力邦邦力邦 力邦邦力邦 | 力邦邦力邦 力邦邦力邦 ‖

九、0冬 当 0 邦 | 0冬 当 0 邦 ‖

十、0当邦力 0当邦力 | 0当邦力 0当力邦 ‖

十一、当邦0当 当邦0当 | 当邦0当 当邦0当 ‖

十二、力邦力0当 力邦力当 | 力邦力0当 力邦力邦 ‖

十三、当 彭. 当 彭. | 当 彭. 当 彭. ‖

十四、力邦 力 冬 冬 | 力邦 力 冬 冬 ‖

十五、冬力邦力邦　当 邦 | 冬力邦力邦　当 邦 ‖

十六、冬　－ ‖

除上列外，各节奏型的交替轮换，四种音响，即响鼓、边鼓、点鼓、闷鼓的轮打、穿插，变化很多，不一一枚举。

板点节奏较为简单，其节奏型不外以下几种：

一、巧　巧 | 巧　巧 ‖

二、集 0　集 0 | 集 0　集 0 ‖

三、巧 集集　巧 集集 | 巧 集集　巧 集集 ‖

四、巧 集　巧 集 | 巧 集　巧 集 ‖

五、巧集集集　巧集集集 | 巧集集集　巧集集集 ‖

六、集 0 集 0　集 0 集 0 | 集 0 集 0　0 集 0 集 0 ‖

七、0 巧　0 集集 | 0 巧　0 集集 ‖

八、集巧 集　0 巧 | 集巧 集　0 巧 ‖

击乐字谱说明：

冬　用食指弹击鼓心。

当　用食指弹击鼓边。

邦　用中指压击鼓边沿。

力　以食指压击鼓边沿。

朴　以中指、无名指、小指压击按住鼓面。

彭　以中指、无名指、小指顺序急扫弹击鼓面。

巧　两片竹板重击。

集　两片竹板轻击。

以上板鼓的击法和竹板的击法依唱词唱段的情节需要而定。为使其演出完满成功，经常要重新设计混合的击法，以其不同的节奏所发出的音响衬托和配合各唱段的感情达到应有的气氛。

盲人弹唱音乐　盲人弹唱福建省各地均有，这里所说的是流行于泉州一带的盲人弹唱，它的音乐是在歌仔(民间小调)的基础上受南音等音乐影响发展而成的。唱腔属曲牌体。

盲人弹唱音乐用泉州方言演唱。唱词以七言体四句式为主，其词格多为四、三分逗。唱词注重平仄，讲究押韵。

盲人弹唱，自古为说古今故事以觅衣食。南宋《西湖老人繁胜录》载："唱涯词只引子弟，听陶真尽是村人。"说明南宋时盲人弹唱这种形式已是临安（杭州）一带深受农民欢迎的一种说唱艺术。明田汝成《西湖游览志余》卷二十载："杭州男女瞽者，多学琵琶，唱古今小说、平话，以觅衣食，谓之陶真。大抵说宋时事，盖汴京遗俗也。"清李调元《童山诗集》卷三十八，捧花生"画舫余谈"，记载了清中叶陶真在杭州、南京演出的情况。

泉州市的盲人弹唱，同样有着悠久的历史，二十世纪四十年代仅鲤城区就有盲艺人三十多人。抗日战争爆发，由于经济萧条，民不聊生，人们无心顾及文化娱乐，盲人弹唱也因此日渐式微。

中华人民共和国成立之后，民政部门把盲艺人作为残疾人加以收容，并安排到工厂做工，结束了她们的流浪生活，盲艺人弹唱也随之消失了。

泉州盲人弹唱音乐的构成可分为歌仔、南音两大类：

歌仔：盲人弹唱以演唱歌仔为主，歌仔分本地和外来两种。本地歌仔以小调为主，如〔长工歌〕、〔紫菜歌〕、〔赞同调〕、〔琯溪调〕等。另外也吸收一些源于采茶对歌的，如"标歌"（即褒歌）以及戏曲中的小调，如小戏《管甫送》中的〔管甫送〕、〔桃花搭渡〕中的〔灯红歌〕。外来歌仔（小调）有〔怀胎调〕、〔花鼓调〕、〔十二烟花〕、〔苏武牧羊〕等。

〔长工歌〕，是流行于闽南一带的小调，内容是反映长工一年十二月凄惨悲苦生活，曲调十分动听，可作单独演唱，也可以套用其他词。唱词为七字四句式。唱腔四句体（$\frac{2}{4}$拍），四句落音为"2、$\underset{\cdot}{5}$、2、$\underset{\cdot}{5}$"。例如：

长　工　歌

陈乌糖演唱
刘春曙记谱

1 = G

♩=72

2/4 6 6 | 3 53 | 2· 3 | 1 61 | 2 - | 2 3 |
正 月 算 来 （啊） 闹 哄 哄， 人 人

23 21 | 62 76 | 5 - | 6 6 | 3 3 | 2· 3 | 1 61 |
笑 脸 迎 春 风， 东 家 叫 我 （啊） 去 做

2 - | 2 3 | 23 21 | 62 76 | 5· (1 | 65 61 | 5 0) ‖
工， 当 了 长 工 无 时 松。

南音：盲人所唱的是一些比较流行的散曲，如〔山险峻〕、〔出汉关〕等。清康熙年间南音晋京演奏于御苑，得到康熙皇帝的赞赏，并赠予宫灯、凉伞以及御前清客的称号，南音艺人身价百倍，南音也因此比前更加兴盛。其他相近艺术门类的艺人也纷纷仿学南音，并以能唱南音为荣。盲艺人也不例外，她们也拜师学习南音。但南音是高雅的音乐，演唱南音的艺人称先生，盲人弹唱称为"乞食歌仔"，盲艺人被视为"下等人"。因此盲人在唱南音时，不能用琵琶伴奏，只能用原有的月琴伴奏，当地人称月琴为"乞食琴"，用以保留"乞丐"的身份。

《赤兔马》，是南音中短小活泼的曲子，旋律较口语化，内容幽默诙谐，常被戏曲吸收用于比较欢快逗趣的场合。唱词基本句式为七言四句式，多有变化。唱腔为 $\frac{2}{4}$ 拍，四句落音为"3、6、6"。例如：

选自《赤兔马》
（杨　念演唱　陈　枚记谱）

1＝C（五空四仪管·乜空起）

【寡送】

2/4 5 6 5 | 5 2 3 | 5 6 5 | 5 2 3 3 | 0 5 3 2 | 1 3 2 |
赤兔　马，　青龙　刀，　关　公送　嫂

1 3 2 1 | 1 5 6 | 2 6 2 6 | 1 － | 6 2 1 1 | 6 6 1 6 |
去找　哥；去到古城　边，　遇着张飞　骂一　遭，

0 6 1 | 3 5 3 2 | 1 3 2 1 | 1 5 6 | 3 3 | 3 5 2 |
斩　了　蔡　阳　倒拖　刀。　丁　香　橄榄（是）

3 2 1 2 | 3 3 3 3 | 0 2 3 | 1 1 0 1 | 6 1 2 3 | 1 6 1 |
双　头　梭，　私　情　外意（都）谁　人　无？慢　慢

2 3 2 | 1 3 2 1 | 1 6 1 | 2 3 2 | 1 3 2 1 | 1 5 6 |（下略）
邀　君　去佚　佗*慢　慢　牵　孙　去佚　佗。

* 佚佗：游玩。

盲人弹唱除演唱歌仔及南音外，当歌仔戏在闽南流行时，他们又吸收一些歌仔戏的曲牌来演唱，如〔梦春调〕、〔汉调〕等。为了生存，为了迎合听众的欣赏要求，他们不断调整自

己的曲调。

泉州盲人弹唱的演唱形式有两种：

月琴弹唱：唱者手执长柄月琴在街坊里巷或茶楼酒肆中卖唱，唱的是民间小调。在伴奏的月琴上有个挂着小竹签的圆圈，这些竹签共有二十四支，上刻着锯状小齿，每支竹签代表着某个故事的一折，如《秦雪梅教子》、《孟姜女千里送寒衣》等。人们卜问吉凶祸福时，便抽出其中一支竹签，盲艺人就根据竹签所示的故事，先唱一曲段歌仔，然后向你预示占卜的结果，这与菩萨庙中抽签问卜异曲同工。

四锦班（又称“乞食唱”）：这种形式大概在二十世纪四五十年代以前就已经失传了，据老艺人回忆：四锦班演唱者全部是盲艺人，所谓“四锦”是演唱者由四人组成堂会式或小戏棚式的演唱。所唱曲调以南音散曲居多，如〔山险峻〕、〔出汉关〕、〔来到只〕、〔献纸钱〕等；有时也演唱一些戏曲小折，如《陈三五娘》、《辕门斩子》、《迫父归家》等。使用的乐器有月琴、二弦、三弦、鼓和锣仔拍等。

歌册音乐　歌册流行于福建各地，这里仅指东山、云霄、诏安一带的歌册而言。东山等地的歌册并逐步流传到台湾省的澎湖列岛和台南一带。东山的歌册音乐是在东山民间流行的〔观姑调〕基础上发展而成。

歌册用东山当地方言演唱。文体属长篇叙事诗，有七言、五言、四六言、三三四言、三三五言、三三七言，以及七言与三三五言混合等句式，不注重押韵。曲调属吟诵体，其旋律与语言声调结合密切，音域较窄，一般在六度以内，偶尔也有超过八度的。调式以羽调式为主，角调式与徵调式次之。在长篇叙事中，由于人物、情绪、场合的不同，往往出现羽调式与角调式的交替。音阶为以变宫代商的五声音阶，基本唱腔的音列为“3、5、6、7、$\dot{1}$”，偶尔也出现“$^{\sharp}5$”。旋律音程多级进，小三度与纯四度的上下行也很多见。从“$\dot{1}$”到“3”的小六度下滑音，构成独特的风格。在五言句式的曲调中，常在第三拍的弱拍上运用倚音。节拍以 $\frac{2}{4}$ 为主，$\frac{2}{4}$ 与 $\frac{3}{4}$ 混合拍的也属多见。其节奏型以 X X X X、X XX X 或 X XX X － 的居多。

〔降大宋归真主〕，唱词属三三四句式。唱腔 $\frac{2}{4}$ 拍，落音随唱词而异，四句落音为“6、6、5、6”。例如：

降大宋归真主

1 = C　　《五虎平南》　　黄武英演唱　谢少燕记谱

♩=80

$\frac{2}{4}$ 5 5 3 | 6 5 $\dot{1}$ 3 | 5 3 7 6 | 6 0 | 6 3 5 3 | 6 35 6 |

降大宋　归真主　香名古今，　岂　知道我爹　爹

7·6 656 | 66 i 3 | 66 5 | 5 i 65 | 55 3 |
不听我身。迫你姐（唉）险死地 今我出阵，擒伏龙

55 i | 76 53 | 6 - ‖
后晓我 姐想不 通。

〔不敢忘恩〕的唱词属四六句式。唱腔 $\frac{2}{4}$ 拍，落音随唱词而异，四句落音为“6、6、5、6”。例如：

不 敢 忘 恩

《珊瑚宝》

1 = C

黄武英演唱
谢少燕记谱

♩=80

$\frac{2}{4}$ 66 i 5 | 5 i·3 | $\frac{3}{4}$ 53 56 6 | $\frac{2}{4}$ 35 53 | 5 i·3 |
不知我在烧，* 我（啊）命丧幽冥， 万望大王恻隐

$\frac{3}{4}$ 56 56 6 | $\frac{2}{4}$ 6 53 66 | 56 35 | $\frac{3}{4}$ 65 50 0 | $\frac{2}{4}$ 66 6i |
之心可怜。 放妾还魂夫妻有日 见面， 感恩不浅

6i 6i | $\frac{3}{4}$ 56 60 0 ‖
久久不敢 忘恩。

---

* 不知我在烧：不知道她被困在屋里，放火烧屋将其烧死。

〔求问姻缘〕，唱词属七言四句式。曲调由上下两句组成，$\frac{2}{4}$ 拍，落音为“6 6 i 6”、“6 6 3 6”。例如：

求 问 姻 缘

《五虎平南》

1 = C

黄武英演唱
谢少燕记谱

♩=80

$\frac{2}{4}$ 35 i 6 | 3 35 6 | 76 5 66 | $\frac{3}{4}$ 76 6 - | $\frac{2}{4}$ 65 35 |
有事理当参详 言，* 姐妹告量* 理正 通。 可行则行

3/4 i6 i - | 2/4 63 66 | 3/4 75 6 - | 2/4 66 35 | 3/4 3 35 6 - |
止则 止， 不嘴 怎知 姐心 中。* 富春 山上 神庙 中，

2/4 6 35 65 | 3/4 7 65 6 - | 2/4 6i 65 | 56 3 | 35 53 |
武侯 显赫 盖世 间。 你我 姐妹 来去 拜， 求问 姻缘

63 6 35 | 6 - ‖
岂能 将成 双。

---

* 参详言：商讨。

* 告量：告诉商量。

* 不嘴怎知姐心中：不说怎知姐心事。

大广弦说唱音乐　大广弦说唱音乐由流行地台湾的歌仔戏唱腔和民间卖药仔调发展而成，后流行于闽南方言区的厦门、漳州等市县。用当地方言演唱。

唱词以七言体四句式为主，其词格多为四、三分逗。〔杂碎调〕、〔杂念调〕的唱词为“长短句”，其句式较自由。唱词注重平仄，讲究押韵。

大广弦说唱的唱腔结构属曲牌体，七言体的唱段为“单曲反复”结构，“长短句”唱段较自由。

大广弦说唱的唱腔以〔卖药歌〕、〔卖药仔调〕和〔卖药哭老调〕最具特色。此外尚有〔七字调〕、〔杂碎调〕以及小调等。

〔卖药歌〕是台湾歌仔戏早期名艺人矮仔宝传入的，他于本世纪二十至三十年代经常往返台湾与闽南的龙溪、晋江、厦门等地，以教戏和卖唱为生。此段卖药歌是他于二十年代来厦门卖药时经常演唱的曲调。芗剧老艺人林文祥向他学习，并一起在石狮、安海等地卖唱、教戏。词格以长短句为引子，讲一些跑江湖人的套话，进入正题后以七言为一句，但不十分严格。唱腔的引子为散板，入正题后为 2/4 拍。四句落音以“3、3、6、3”居多。

选自《卖药词》

1 = F　（矮仔宝传腔　林文祥演唱　陈　彬记谱）

诙谐・稍自由

【卖药歌】

サ 76 3· 6 1 6 1 6· 3 |: 32 6· 32 5 6 1 676 3 ⋮
我 是 初 初 刚 刚 到， 手 提 这 支 是 兰 投。*

6 6· 76 3 3 6 7 2 6 | 5 1 6 1 21 6 6 7 6 1 6 3 (6 4 |

来恁* 贵处是相拜 候，小弟 朋友（啊）真爱 交。

2/4 3 3 | 6 3 6 4 | 3 -) | 3 3 6 | 3 2 5 | 2 3· |

大家 要 听（啰）

3 (1 3 | 6· 6 3 3 | 6 3 6121 | 6 -) | 2 2 | 3· 2 3 |

要静 静，（咗）

3 - | 3 6 | 1 6· | 6 6 | 1 6· 4 | 3 - |

我 在 台北 日 新 町。（哪）

6 1 | 6 6 3 | 6 3 | 6 0 | 0 0 | 6 3 6 |

门 牌 番地 我 有 定，（白）兄弟啊！ （唱）若 要

1 6 | 6 1· | 3 6 6 | 0 6 | 1 6 4 | 3· 5 3 |

相 探（啊） 才 会 知 间。*（哪） 我

5 2 | 2 3· 4 | 3 - | (6 6· 1 | 6 6 3 | 6 3 6121 |

广 告 药 名（呃）

6·) 2 | 2 5 3 | 5 3 3 | 3 - | 6 6 | 6 6· |

是 胃 气 散，（咗） 胃 气 若 痛

1 2 1 | 6· 1 6 4 | 3· 76 | 7 7 6 | 3 76 3 36 | 1 6 3 |

无 为 难。 我 这 次 上 海 药 房 刚 刚

6· 3 6 | 6 6 6 3 | 6 2 | 1 6· | 3 3 | 3 1 6 |

办，要 拿 来 给 恁 大 家（啊） 吃（啰） 平

1 6 | 2 - | 2 - | 6· 1 2 3 | 2 1 6 76 |

安。（哪 咗） （咗）

5 - | 6 7 6 ↑4 | 3 - | (6 3 6 ↑4 | 3 3) ‖

* 兰投：大广弦的别称。

* 恁：闽南方言相当于“您们”或“你们”。

* 知间：知即知道，间指房间。全句意为要来探访才能认得我的家。

〔卖药哭老调〕，是早期的唱法。有民歌痕迹，唱词为七言四句式，最后一句重复一遍，成为五句。唱腔 $\frac{4}{4}$ 拍，落音为“3、6、3、3、3”。例如：

选自《山伯英台》

（邵江海演唱　陈　彬记谱）

1 = F

中速·稍自由

【卖药哭老调】

$\frac{4}{4}$ (6 64 3 3 6·36↑4 3 3) | 3 32 3↑4 3 - | (6·361 6633 63121 6 3) |

（英台唱）第一　思想（罗）

3 3↑4 3 3· 6 | 2 3 1216 6 - | (6·361 6633 63121 6 3) |

山伯　哥，伊　是　梁哥，（啊　喂）

1 23 1 6 1· 6 | 32 6 3216 6·1 6↑4 3 | (6·361 6633 63121 6 3) |

聪明　伶俐（啊）　世　间（啦）无，（啊　喂）

3 5 53 2 3 3 6 | 2 32 3 61 6 3 | 1 61 6 3 6· 3 3 |

阿　哥伊　人才（衣来）生做　好，（啊　喂）英台（啊）不　嫁　我要

3 13 6 6 1 6↑4 3 | 3 3 1 6 1 6↑4 3 | (6·361 6633 636↑4 3 3) ‖

等　待（啊）哥，（啊　喂）不嫁　等待　哥。（啊　喂）

大广弦说唱有多样的表演形式。一是单人自拉自唱，可另加乐器伴奏，也可不另加乐器伴奏。可站着演唱，也可坐着演唱。站着演唱可扬善于表演的演员的长处，坐着演唱可避不善表演的演员的短处。二是双人演唱。大广弦自拉自唱为主演，月琴（或三弦）伴奏兼助唱。双人演唱也视演员的演唱条件决定演唱形式。著名卖药艺人“孤线弦”（大广弦只用一条线）与妻子阿美对唱《秋江》表演生动，妙趣横生，引人入胜，观者如堵。民间老艺人卢培森和陈笃皮，用大广弦、月琴（伴奏）坐唱《和尚排解散记》，用大段的〔卖药仔滚〕、〔卖药叠板〕演唱，腔正韵畅，怡心悦耳。三是三人演唱。全体演员既是演唱员又是伴奏员，操大广弦者为主唱，一人多角；其余两人既分摊角色，也参与说表。

大广弦说唱的伴奏乐器，一般用月琴，南、北三弦等弹拨乐器，也曾配用大提琴作为低音部乐器。

表　　演

福建曲艺的表演从其形态上划分，大体可分为说类、唱类、说唱类、韵诵类。

说类的曲种如讲古、讲鉴、善书、觥觚祈。

唱类的曲种只唱不说，或以唱为主，或偶有衬白、插白，如芗曲说唱、南词、飏歌、南音、锦歌、大广弦说唱、九莲唱、竹板歌、大鼓曲、十番八乐、唱曲子、伬唱等。其中有坐唱、走唱、站唱或坐、走、站兼有的。尤其是随时代变迁、曲种的发展，演出场合及性质的不同，表演形式出现多样化。

说唱类的曲种如福州评话和闽东评话尤具代表性。它们虽然属说书类，以说为主，但唱在其中的分量和地位均起重要作用，敲打铙钹作音乐伴奏成为重要的表演手段。

韵诵类以韵文念唱为主，如答嘴鼓、驳邪歌、歌册、绍鹊苟、祝由曲等。

福建曲艺表演形式和表演手段的变化、发展，经历了一个由简到繁、由粗到细并不断借鉴及创新的过程，以及演艺人员之间的生存竞争和演出环境的变化，逐步走向完美，而形成各曲种独特的表演特色。

早期，福建的大多数曲种始终注重娱乐效果，凡说类艺人则注意唇舌之功和故事情节的新奇，而唱类的艺人讲究歌喉、嗓音。早期说类和唱类艺人的表演追求均未被强调和注重。明末清初，福建曲艺发展迅猛，不仅从艺人员骤增、新曲种涌现、曲种定型，演艺环境大大改善，诸多曲种从广场或圈地为场到进入书场、歌馆；一些曲种的行会、协会、研究会的建立促进了各曲种表演的规范。特别是一些曲种中叫响的艺人的出现，他（她）们的演艺风格被师承或借鉴，又促进了各曲种表演技法的提高。其中尤以南音、锦歌、福州评话、伬唱、南词等曲种的表演形式已形成比较完整的格局。

中华人民共和国成立后，福建省建立了一些专业曲艺团体，设置了一些书场和曲艺演出场所。在各级政府文艺主管部门的重视与扶持下，新文艺工作者的介入，演艺人员政治思想、文化水平的提高，新曲（书）目的创作，以及整理改编曲（书）目的大量涌现，曲艺会演、行业系统文艺调演等社会因素的影响，特别是搬上舞台后，福建曲艺各曲种在表演形式和舞台美术方面出现了崭新的面貌，表演形式得到极大丰富。各曲种不仅革除了媚俗的表演，树立了严谨的台风，而且为丰富曲种的表现力增添了伴奏乐器，并注重说、唱、做的全面提高。民间自娱自乐为主的曲种也仿效和借鉴专业艺人多彩的表演形式，更显生动活泼。

福建曲艺的整体表演风格以质朴、典雅为主要特征。如南音、南词、锦歌、伬唱、十番八乐等，演唱时讲究唱腔的韵味和节奏的抑扬顿挫；福州评话、竹板歌、梆鼓咚等的朴实硬朗、字清板稳；答嘴鼓的幽默和节奏感等等。但，无论动或静、粗或细，均形成文野相济、动静辉映、雅俗共赏的特征。南音、锦歌、南词、梆鼓咚、绍鹊荀、伬唱、大广弦说唱等在表演时没有较大幅度的形体动作，完全凭借演员的唱功，以腔传情，以韵律的变化，传达故事的发展和人物情绪的变幻。

俚俗家常、幽默风趣是福建曲艺表演的另一特征。福建由于多方言和复杂的方音的特殊性，诸多曲艺的地区性极强。省内各方言区的民风民俗有差异，曲种的表演亦针对各自的对象而异，俚语、俗谚亦因方言或方音的韵味各异而表现出各自不相同的特色。其中尤以答嘴鼓、唱曲子、嘭嘭鼓、驳邪歌等为突出。因之，走出地域后，其演出艺术效果也就千差万别。

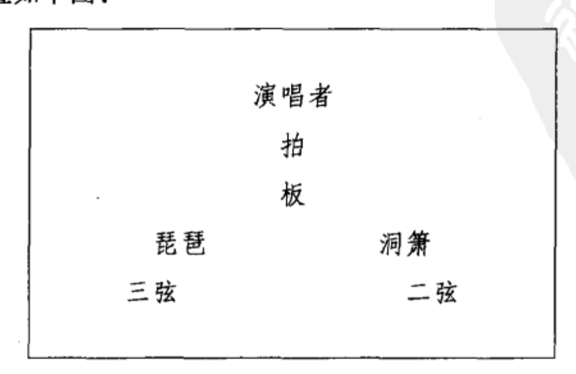
粗犷恢谐、豪放激越在福建曲艺中也不乏曲种。如福州评话、讲古的武打书目，竹板歌、答嘴鼓、梆鼓咚的表演。艺人们利用手中的道具，或形体表演，可以摹拟万物千态，可以表现万种风情，让听众如临其境。此外，不少曲种参与民俗活动时的表演，也有意识地选择曲（书）目，加大表演幅度，甚至增加伴唱、伴舞等等手段，以适应其活动氛围。

表 演 形 式

南音的表演形式　南音的演唱（奏）形式按使用乐器的情况分“上四管”与“下四管”。

在“上四管”中以洞箫为主者，称为“洞管”；以品箫（曲笛）为主者，称为“品管”。洞管的乐器有：琵琶、洞箫、二弦、三弦、拍板等五种；“品管”则以品箫（曲笛）代替洞箫，定调比“洞管”高一个小三度，如“洞管”的“正 X”（1 音）即是“品管”的“下”（6 音）。

“洞管”演唱位置如下图：



演唱者始终保持手持拍板，保持“端坐静神、两手合击”的古老形式。依节奏拍位

而“合拍”，发出清脆而富有回响力的拍板声，情感随着击板时双臂的舒合起伏，随着声声拍板发展到高潮。

“下四管”（也称“十音”）的乐器有南嗳（中音唢呐）、琵琶、三弦、二弦，以及小打击乐器响盏、狗叫、铎（木鱼）、四宝、声声（铜铃）、扁鼓，惠安一带尚有云锣、铜钟（乳锣）、小钹。以前还有笙，和笙一起演的奏叫“笙管”，现已少用。

“下四管”演奏位置如下图：

		拍板		
扁鼓	琵琶		唢呐	铜铃
狗叫	木鱼			
响盏	三弦		二弦	四宝

“下四管”形式多用于器乐曲演奏。

中华人民共和国成立以来，南音的表演形式有所发展，除仍保持严谨的传统“四管”坐唱形式外，又增加了对唱、说唱、琵琶弹唱和表演唱等形式，演唱者站立表演，在套曲间插入对白，以及少量的舞台调度和表演动作，乐队也移到舞台的右侧。

福州评话的表演形式　福州评话既有说表，又有吟唱，以醒木、折扇、方帕为道具，以一片铙钹、一支竹箸、一个玉斑指等为击节乐器。

福州评话多为单人讲演，故有“一个铙钹一个天”的艺谚。也有少数两人合讲的对口评话。中华人民共和国成立后，亦作过多人合讲的多口评话尝试，但因演出效果不佳，未能流传。

福州评话单人讲演时，先坐着用醒木在讲台桌面上一拍以静场，后接用铙钹、竹箸、玉斑指击打的“序头钹”，接着在铙钹点伴奏下吟唱交代故事发生年代、地点及书名的“序头”。“序头”的唱词多由七言的八句构成，一般不要求合辙押韵。吟唱完序头，接以“说”、“表”为主，“评”、“放花”为辅的综合手法和技巧，讲演正书。“说”、“表”中，以“变声变色”的技巧，模拟书中不同人物的语言、行动，配合以眼神“面风”（面部表情）、“手势”（手的动作，以及以手执扇、醒木、帕、铙钹等道具的模拟表演）、身姿、步法，把书中人物、情节绘声绘色、淋漓尽致地传递给听众。“评”、“放花”中，通过评述引导听众理解书情、评判书中人物是非，通过“放花”制造笑料，活跃书场气氛、调动听众情绪。

在讲到情节转折，或人物感情激动之时，往往用铙钹、竹箸、玉斑指击打伴奏，吟唱“吟句”或“诉牌”。“吟句”“诉牌”有多种曲调，铙钹击打的节奏亦有多种花样，根据故事情节和艺人的擅长而选用。“吟句”多为七字句，“诉牌”多为十字句，亦不严格要求合辙押韵。“诉牌”吟唱节奏及铙钹击打伴奏的节奏，一般开始时松，而后渐紧，最后则急，使听众随着“诉

牌"的吟唱,情绪逐步受到感染。

"吟句"或"诉牌"吟唱完,又再继以说表和评述,整个正书就是这样夹叙夹吟地讲演下来。

福州评话每场演出在两小时三十分至三小时左右,每场演出临近结束时,又结合铙钹点伴奏,吟诵四句"结台吟",概括回叙故事,请听众明天再来听讲。

福州评话既有可连续讲演数十场的长篇"大书",也有可讲一场或连讲数场的中篇说部,还有只讲几十分钟的短截评话。其题材广泛,既有历史演义的"长解书",也有武侠小说的"短解书"、公案小说的"公堂书"、敷演家庭伦理世俗风情的"家庭书"、铺叙爱情悲剧诉说妇女不幸的"青衣书"、反映生活喜剧的"花书",还有反映福州山川风物、名人轶事、乡土人情的"乡土书",各类书讲演时各有不同的要求和要领。

"长解书"表现一个历史朝代的政治、民族、军事斗争,说君、臣、将、相的兴衰成败,多在书场连续讲演。要求讲演者必须熟悉历史知识,朝代脉络,特定朝代的典章制度、官职、仪制、建筑特点、居室布置、服饰、称谓、风俗等政治、社会的生活细节,和军事上的兵制、关隘、行军布阵等等;熟记金銮殿、銮驾、郊天、御驾亲征等仪仗,元帅、先行官仪仗,各种阵势、步战、马战、水战,元帅升帐、官衙排堂、各种帝王将相开脸、服饰等,程式套语恰当安排运用;"说"、"表"夹文夹白,点出历史氛围;在讲演中,更重视"评",通过评介,介绍事件的历史背景,相关的历史知识,分析书中人物所处的斗争形势、心理状态、内心潜台词等等。"长解书"中,有一些回合截取出来加以细致描述,成为"君臣书"书目;另有一些独立撰写讲演的"君臣书"书目。"君臣书"讲演特点与"长解书"类似。

"短解书"讲演,要熟悉武术短打套路、招数的程式套语,在讲书中灵活运用,并配合以身姿、手势摹拟;讲演武书文说,随着义侠行侠仗义的过程,展现广阔的社会图景、人生百态,在描述打斗场面时,夹叙夹议人物心理活动和斗争形势;公堂武侠书、红粉武侠书讲演时,除一般武侠书的表演特点外,还分别吸取"公堂书"、"家庭书"的演讲套路。

"公案书"讲演时,一般先描述发案或被冤经过,发案和被冤的关节要向听众交代得明明白白,而后紧紧扣住听众期待案情大白、冤曲得申的心情,具体描述曲折、跌宕的破案及平反冤狱的过程;讲演中,讲演者要爱憎强烈、是非分明;讲演者要有良好的吟诵、铙钹技巧,把书中"诉牌"唱得缠绵悱恻、动人心弦;要熟悉公堂仪制、行刑种类、法场祭奠、探监、公堂诉讼等程式套话,让听众有身临其境的感觉。

"家庭书"、"青衣书"讲演,要熟悉地方人情、风俗、生活习惯,掌握听众喜爱的语言,挖掘生活情趣,把平凡的家庭生活说得娓娓动听、饶有情趣;要善于描绘细节,从细微处表现人物高尚的伦理道德和纯真美丽的爱情,以感染听众;吟唱要加强抒情性,做到声情并茂,以情动人。

"时装书"、"现代书"讲演,要熟悉近现代、当代人的生活环境、生活习惯,准确、生动地

描绘书中不同人物的不同居室布置、服饰和言语行动，准确揣摩、摹拟书中人物的思想感情和音容笑貌，描述、摹拟近现代或当代生活中有特征的新事物，如汽车、火车、飞机的轰鸣声、奔驰状态，打电话、跳交际舞、跳迪斯科的姿态，新的社交礼节等等，以逼真环境氛围，增加生活情趣，还要善于从传统讲演技法中吸取、借鉴，使讲演引人入胜。

福州评话表演以是否严格依据脚本讲演，又可分“崭底”和“扮底”两种。“崭底”指严格按脚本及事先设计的一招一式进行的演出；“扮底”是指讲演前只有提纲或梗概，讲演时临场发挥的演出。抗日战争期间出现的“科题仔讲报”，是艺名“科题仔”的福州评话艺人黄仲梅，为满足听众抗日爱国、关心国家命运的要求，创造的一种福州评话“扮底”演出的特殊形式。他每天上午阅读搜集到的各种报刊，进行分析、思考，下午、晚上正书演出前，先讲半小时的报刊时事，用通俗犀利的福州评话艺术语言，夹叙夹议，旁证巧喻、妙语生花、直抒胸臆，被群众昵称为“科题仔讲报”。不仅士农工商，甚至当地的教师、记者、军政人员也都对他的“讲报”十分入迷，引起轰动。要求听他“讲报”的越来越多，经常一个晚上要连演几个地点的“讲报”。头几个地方，他讲了半小时报后，由徒弟接下去讲正书，他立即赶赴下一个点。到最后一个点的“讲报”后，才由他自己讲正书。黄仲梅的“扮底”从“讲报”到后来说书亦出现“扮底”的创作方式。

对口评话，多由父女、父子、夫妻、师徒、师兄弟、师姐妹搭档，分工讲演书目中部分人物、内容的说唱，共同配合完成一个书目的演出。中华人民共和国成立前，对口评话的两位评话员讲演中互相插科打诨，占对方的便宜，比如你做我的父亲来训子，我就做你的丈夫来管老婆，相互以刻薄话、双关语、粗话来挖苦、羞辱对方，引诱对方上当等等，常常在原有的故事里别生枝节。中华人民共和国成立后，讲演对口评话摒弃了这些较低俗的表演，发挥各自的长处分工配合，注意双方的交流、衔接，跳进跳出角色的表演节奏比单口评话加快，表演更生动有趣，还适当加大表演幅度，吸取对口相声的捧哏、逗哏和抖包袱等一些表演技法，使对口福州评话表演更为丰富多彩。但这种形式未能推广，仅在会演时偶有出现。

伬唱的表演形式　伬唱的先辈艺人生活在社会最底层，以卖唱“悦众”糊口求生。在历史发展中，只要是听众喜闻乐见的演出形式，艺人们都广采博收，逐渐形成了福州伬唱有雅有俗，演出人数一般为两人，但可多可少，少至一人，多至七八人，灵活多变、适应性强的演出特点。

伬唱表演形式可分为“坐唱”、“走唱”两种。坐唱又有“一人戏”、“磨心磨手”、“香炉脚”、“八仙桌”、“长桌”、“半堂堂会”、“全堂堂会”等不同演出方式之分。

“一人戏”为一人演唱或一人自拉自唱。擅长一人戏的老艺人有张斌华和林依银。张斌华演唱的代表性曲目为《蟛蜞记》、《桃花村》等，他不善乐器，故在演唱时需要请人伴奏，这也是伬唱中绝无仅有的现象。林依银演唱的代表性曲目为《金龟母出路》、《灵芝草》等，

他演出时口唱曲子，手拉八角胡，击打渔鼓、磬和七音架，有条不紊，从容自如，人们赞誉他是："唱的精、二胡精、鼓板精，弹打唱样样呱呱叫！"

"磨心磨手"通常为一男一女的双档演唱。磨即石磨，磨心即石磨上下两石盘的中心支点，磨手即磨盘边沿装置的推动旋转的把手。伬唱用此物形象比喻表演的一种形式。演出时各执乐器，边唱边为自己或对方伴奏。男的多充当"磨心"，若两人以上的伬唱演出时，围绕着演唱曲目中主要角色的一方，扮演杂角，起穿针引线、贯串曲情作用。担任"磨心"者，必须掌握"十三门户"，即老生、小生、武生、老旦、正旦、花旦、青衣、武旦、男丑、女丑、二花、杂、大花等行当的表演技巧。全能者称为"全磨"，未能全部串演各行当者称为"半磨"。"半磨"者常分掌男、女角，故亦称"男磨"、"女磨"。"磨心"多由男方担任，女的多充当"磨手"。"磨手"是在"磨心"引导下，演唱曲目中主要唱段的一方。二十世纪三十年代以来，擅"磨心磨手"者一是郑桢记伬班的父女搭档，林桂官（男）用椰胡，林桂官之女林英弟用小扬琴（福州俗称蝴蝶琴），自拉自奏自唱，代表性演唱曲目为《连捷借衣》、《苏百万讨亲》、《亲家舅送灯》、《吴山访友》等；二是筱龙凤伬班的夫妻搭档，郑世基用京胡，其妻牟金凤用二胡，自拉自唱，特别是郑世基的生活化表演和花舌甩腔独树一帜，脍炙人口，是福州伬唱最突出的"磨心磨手"搭档，代表性曲目有《白扇记》（又名《林水利卖猪母》）、《上海时事》、《珠花缘》、《刘介梅》等；三是林慧贞伬班，盲艺人汤金伙（男）操椰胡，林慧贞（女）用"摔磬"伴奏清唱，代表性曲目有《拣茶记》。

"香炉脚"为三人自拉自唱，多为二女一男的三档演唱。

"八仙桌"为四人自拉自唱，为二女二男或三女一男。

"长桌"为八人演唱，多为六女二男或四女四男。

"半堂堂会"演唱者与乐队十人左右。

"全堂堂会"演唱者与乐队十五六人左右，音乐伴奏中加用锣、鼓、钹等。

二人以上的伬唱演出，一般前台正中均摆有长方桌。"磨心磨手"演出时，两人或坐于长方桌后，或分坐在长方桌左右侧。"香炉脚"演出时，担任"磨心"的演员居中，坐在长方桌后；另二人分坐长方桌左右侧。"八仙桌"演出时，二人坐在长方桌后，另二人分坐长方桌左右侧。"长桌"、"半堂"、"全堂"演出时，演员八字型列坐长方桌左右两侧。"半堂"、"全堂"演出时，演唱者或执乐器或不执乐器，按生旦丑末净各行当分工坐着演唱，另有伴奏乐队加强音乐气氛。

"一人戏"、"磨心磨手"、"香炉脚"为伬唱坐唱最常用的表演形式，"半堂"、"全堂"则在场面要求较为隆重、气派时采用。

评话伬是福州评话和伬唱坐唱结合的曲艺演出形式。其表演时，曲目中的唱的部分，即同伬唱；表白、道白部分，则按福州评话的表演方式讲演。

伬唱坐唱所用丝弦乐器有:双清、三弦、椰胡、二胡、圆胡、月琴,近年来亦有采用琵琶的。吹奏乐器有:横箫、笙、逗管及高、中、低音笛子。仅用丝弦乐器吹奏乐器的伬唱称为"软伬",加用打击乐器的"全堂堂会"伬唱则称为"硬伬"。打击乐器有:摔磬、木鱼、箸、板。板又分长板、短板、竹板,板上都系有既具装饰性又有助于表演的彩绸带。评话伬还加用一片铙钹和醒木。

在福州,伬唱以坐唱为主,亦有站唱者。但,不论坐着还是站着演唱,在演唱过程中,都没有上下场和大的台位移动及舞台调度,主要靠唱和夹白,辅以脸部表情和手的虚拟动作,述说故事,刻画曲目中人物形象。

"走唱"系伬唱的又一表演形式。走唱又分为两类:一是串乡走里,边走边自拉自唱,二是在茶楼酒馆的茶桌、酒桌间边穿行边自拉自唱。走唱往往仅一至两人,亦有少数是三或四人的。坐唱中的"一人戏"、"磨心磨手"亦可用走唱方式卖艺。走唱是参与节庆社火、迎神赛会时的踩街,花船、陆地行舟、肩头驮等为常见的形式。纯属走唱的伬唱在中华人民共和国成立后基本消失。

校场伬的表演形式　　校场伬,又名校场沿伬唱,以载歌载舞、粗犷活泼的走唱形式表演。常见的表演形式有:

莲花啃:一女演员腰悬扁鼓,手执两把兼作鼓槌的四十厘米左右的小钱剑。扁鼓配以丝绦,斜肩垂挎腰旁,腰间束一红腰带,既用以固定扁鼓,又用之插一副竹板。演唱时边耍钱剑打鼓,边唱"莲花啃"边移步。有时不打扁鼓而以敲打竹板定节拍。另一演员在旁拉二胡伴奏并帮腔。1958 年福州伬唱演员陈润春曾挖掘这一形式,演唱新创作现代曲目《杨母大破水利关》,被选拔参加全国第一届曲艺会演,并参加是年国庆夜天安门联欢活动。

打钱套:演员各执一米长左右钱套(即钱剑),两人组成一对钱套,对数不拘。表演时,用一把椰胡伴奏,演员随音乐唱着欢快的曲调,同时有节奏地甩动钱剑,分别击打肩、臂、手、脚,打成各种花样。常在校场伬唱中作压台用,俗称"洗台"。

怀鼓掷剑:上场演员一至二人,腰间各悬一面怀鼓,手耍木制短小钱剑四至十六把,在演出坪场上边沿各种交叉路线用碎步跑圆场,边抛、接小钱剑,并用小钱剑击打怀鼓配之演唱。抛、接钱剑多时,令人眼花缭乱。

二胡、椰胡拉唱:一女演员执椰胡主唱,另两位女演员分执二胡和竹板(或金钱板)伴奏并演唱。

三弦鼓:一人操三弦,一人手执椭圆形的半边鼓,以细鼓箸击拍,边唱边操三弦和击鼓伴奏。

锦歌的表演形式　　锦歌以坐唱为主,其表演大体可分为亭字派、堂字派。他们之间在使用乐器和音乐上有些不同,更由于适应各自演出环境不同而形成不同风格流派。

亭字派以漳州“八吟乐吟亭”、“乐吟亭”为代表，后来影响至浦南、角尾、石码等地，主要活动于城市。受南音影响较深，唱腔比较幽雅，细致，讲究咬字、归音、韵味，演唱锦歌的同时，还兼唱南音，并吸收一些南音的“曲爿”来丰富锦歌，使用乐器和指法均与南音相同。演唱人数常见二人，偶也根据曲目和演出场面不同可多可少，演唱者或站或坐较自由，但常见的为坐唱。演唱形式亦有“洞管”、“品管”之分。

亭字派演唱位置图：

	演　唱　者
琵琶	洞箫(或品箫)
三弦	二弦

亭字派被邀请到外地演唱时，使用月琴、二弦、三弦、渔鼓(俗称乓鼓)、小竹板、铜铃，演唱(奏)者排列地位亦较自由。

堂字派以龙溪、漳浦、云霄等县的“丰庆堂”、“庆贤堂”、“声音堂”、“锦云堂”、“一德堂”、“攀和堂”等为代表，主要流传在农村，演唱者多为劳动人民。其唱腔朴实、粗犷，曲调多为民间歌谣小调，尤其擅长〔杂念调〕。云霄一带为对唱形式，使用乐器有秦琴、弦(椰胡)、渔鼓、小竹板、铜铃。二十世纪七十年代以来又加上笛子、二胡、大胡(低音椰胡)和洞箫，有时也加上扬琴，位置不固定。

演唱(奏)位置图：

秦琴	椰胡
演唱者	演唱者
铜铃	渔鼓、小竹板

平和、长泰一带使用月琴和三弦，有时亦加洞箫，一般是弹月琴者演唱，二弦伴奏，有时也采取对唱形式。

演唱(奏)位置如图：

二弦	月琴

各地盲艺人乐器以月琴为主或用二弦，自弹自唱。他们在城乡街巷卖艺为主，演唱朴

素动听，乡土气息浓郁。除席地而坐演唱外，也有边走边唱，或在店家门前站立而唱。

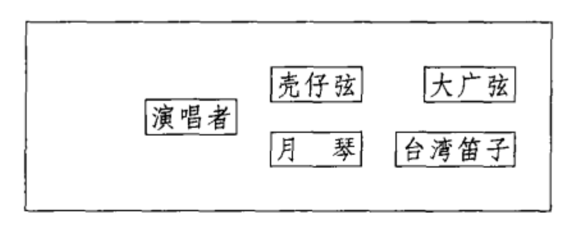
歌册的表演形式　歌册系单人坐唱，演唱者多为妇女。演唱者无论识字与否，演唱时总是手持歌册(唱本)，对着歌册唱，不用管弦乐器和打击乐器伴奏，一人徒歌、用闽南方言演唱。唱腔有基本的腔调，但无定谱，定音高低、节奏急缓由演唱者据自身的嗓音条件和曲情的需要灵活掌握。由于歌册唱本为韵文，以四句为一组，每组均可换韵，故演唱时，每一韵组的最后一字拖长音。

答嘴鼓的表演形式　答嘴鼓为两人对口表演，以说为主，亦讲究学、说、逗、唱，用闽南方言表演。两人站立在台上对口争辩讲故事，大多数书目的对白都要押闽南方言音韵，语言的节奏性很强。偶尔也有单人表演的，但要模拟两个人物的口气表演。答嘴鼓虽然用韵文来对话表演，由于大量使用闽南方言中的俚俗口语，生动活泼、幽默风趣。

大广弦说唱的表演形式　大广弦说唱最早的表演形式为演唱者手抱大广弦边弹边唱，或坐或站立均可，不化妆，不着装，重唱工。自民国十六年(1927)商人、歌仔戏演唱者由台湾来厦门的温红涂在厦门局口街开设和平社歌仔馆，把大广弦说唱引进馆内演出后，表演形式有了较大的发展，其表演形式也就多样化。

自拉自唱：卖药仔艺人(即艺人兼卖药)在码头或宫庙前宽阔地方，用砖头划一个圆圈为舞台。演唱者先用大广弦弹奏出各种锣鼓声音，意似闹台以吸引听众围观。这种表演形式是以卖药为生计的大广弦艺人创造的表演形式。

坐唱：演唱者和乐队有一定的排列格式，不化妆也不着装，其演出舞台排列如下图：



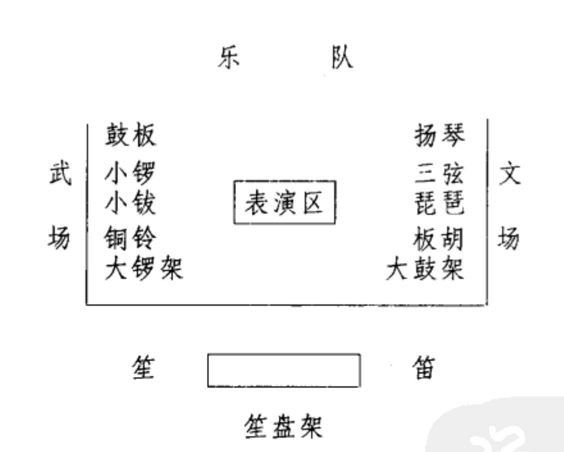
对唱：两位演唱者(多为一男、一女)分别手拿拍板，乐队按坐唱次序排列，由演员打响拍板为导引，继而在伴奏中演唱。

走唱：参加踩街时的演唱，十八个人组成一个“阵”，穿统一颜色服装：夏天穿黑色香纹纱，腰系红或绿色丝绸带；冬天穿蓝色哔叽对襟衫裤，戴毡帽，着白底黑色布鞋。演唱者手拿拍板，乐队分别拿大广弦、壳仔弦、月琴、台湾笛子。打击乐由一人背鼓架，上面挂大鼓、小鼓、拍板，由主鼓人根据说唱内容情节的需要而击拍板或大鼓、小鼓，分别使用。“阵”中其它人员则分别使用大钹、小钹、铜锣、小锣等。整个“阵”在行进中演唱、演奏。

表演唱：要求艺人随男女老小变声变角色，形体要求随人物而变，表演成分增加，艺人动作幅度也相应比其它形式更大。舞台乐队排列靠后，给演员以较大走动表演的空间。

南词的表演形式　南词早期均为坐唱形式，一般三五人至十余人不等。演唱时各操二胡、三弦、笛子、鼓板等乐器，三面围在一方桌或长方桌而坐，边奏边唱，以唱为主并夹以念白，常以操鼓板者为主唱。早期南词在自娱自乐或堂会时，在厅堂中央摆一八仙桌或两张八仙桌拼成长方桌，桌上摆香炉、烛台，并有桌围、椅披等铺陈，桌围绣有班社名称。在庙会宗教仪式中，除上述设施和排设外，大鼓架及笙盘架上饰以太极八卦图等标记，演艺人也身穿绣有八卦的道袍。早期南词演唱一般没有女性参加，常以男性用"假嗓"代替女角。演员上台不化妆、不用道具，所用的伴奏乐器及演唱者的位置排列，不同地区的南词班社演唱稍有差异。早期演唱南词虽不化妆，但多着长衫，偶尔外加马褂。中华人民共和国成立后，南词才陆续改女角由女演员担任，用本嗓演唱。因演唱者均各操一种乐器演唱，因此少有身段表演。在农村演唱时，或采用一字排开，或相对紧靠的散坐。

南词演唱所使用的伴奏乐器比较丰富，丝弦乐器分别有：南词六角胡、京胡、椰胡、低胡、琵琶（北琶）、三弦、扬琴、双清（又称双声、双音）、提弦等；管乐器有：苏笛、洞箫、唢呐、凤凰哨等；打击乐器更为丰富，有紧鼓（板鼓）、腊色（檀板）、松鼓、仗鼓、小鼓、扁鼓、渔鼓、大小锣、手锣、小堂锣、半亮钹、吸钹、碰铃、磬、文钹（八音）、大小木鱼等等。因此舞台的排列也就成了南词演唱的重要格局。一般常见的按文武场排列。如下图：



南词新曲目《老崔战烘房》在 1964 年参加全省职工文艺会演时，为了表演新人新事，对坐唱表演进行了改革。即借用了北方大鼓的表演形式，改集体自拉自唱的坐唱表演为单人或数人站立击鼓表演（另设伴奏人员）；改原来的"中州韵"道白为普通话道白；改原来的第一和第二人称自唱、对唱为第三人称表白式演唱，这种形式成为此后南词的主要表演形式。另外，根据新创曲目的内容还运用了琵琶弹唱、表演唱等形式，演员也多由女性担任。还借鉴了戏曲的表演程式，不同行当开始有了不同的程式动作表演。着装也采用鲜艳的民族彩服或现代时装。伴奏乐队亦按小型民族乐队编制，人数七至十余人不等，乐队斜列于舞台一侧，伴奏乐器也偶尔加入西洋乐器。这种南词表演形式为南平南词实验剧团创立并

沿用，不断改革、发展。其它地方民间的南词演唱，大多承袭坐唱形式，只在参加会演时，才采用这种新的表演形式。

南词的唱词文雅华美，为使受众明白唱词，有的地区（尤以漳州）在演唱场所设一木架，上挂抄于厚纸板上的唱词大字板，演唱时如“拉洋片”似地转换（似现今幻灯字幕）。

嘭嘭鼓的表演形式 嘭嘭鼓以渔鼓、简板伴奏演唱，多为单人坐唱。短篇小曲也有一人领、众人和（帮腔）的，后来发展到有两人对唱、多人坐唱及载歌载舞等表演形式。长篇演唱不用管弦，只用鼓和简板伴奏；小曲演唱时用小乐队伴奏。渔鼓用竹筒蒙上猪油皮或渔船筒具鞔上豚鱼皮或鲨鱼皮制成，简板由两块竹板制成。

梆鼓咚的表演形式 梆鼓咚是演唱者一人以简板、渔鼓伴奏坐唱，只唱不说。艺人以带子缚渔鼓，斜背于右肩，渔鼓则夹在左腋下，另以左手握简板击拍，右手食指（或中指）击鼓。常借鼓点、板点转换演唱情绪，渲染故事气氛。

简板系由两块竹板制成，每块长约八厘米，宽约三厘米，厚近一厘米，由演员握在左手中击拍。渔鼓（俗称咚鼓）系由一长约三十五厘米、口径约五厘米的竹筒制成，竹筒中空，筒面刨光，上端蒙以鸡皮囊或猪油皮，以铁丝包布的圆箍箍之，箍时松紧适度，使鼓声清脆悦耳。艺人在演唱前，常重箍鼓皮调音。鼓点有响鼓、边鼓、点鼓、闷鼓等音色变化。

梆鼓咚以兴化方言演唱，语言多俚俗口语，生动风趣，易懂易记。演唱者从一个基本腔调，根据唱词声韵、语调、感情的转换，唱出多种不同的曲调，或清新恬静，幽雅古朴，或粗犷奔放、昂扬激情，或欢快热烈、喜悦跳跃，或委婉迂迴、低沉悲怨，演唱者也各具特点形成各种流派。

中华人民共和国成立后，由于会演或参加民俗活动，梆鼓咚的表演形式有很大的发展，不仅有单人演唱还有双人对唱、小组唱和表演唱等多种形式，有的演唱还增设了乐队伴奏。但在民间的常见演唱仍保持坐唱形式为主。

芗曲说唱的表演形式 芗曲说唱的表演形式以坐唱为主，有乐队伴奏。也有走唱，多用于节日游行，俗称“踩街”。中华人民共和国成立后，表演形式有比较大的发展，有的地方增加了手持小钹、拍板，根据演唱内容配合敲打以烘托气氛，使表演形式更加丰富多彩。1958 年艺人苏朝润参加全国曲艺会演时，受四川荷叶的启发，将荷叶表演形式引进到芗曲说唱中。自此，锦歌艺人手持荷叶，打着拍板，一改坐唱为表演唱，听众和同仁称之为荷叶说唱。这种表演形式很快被众多艺人效仿，出现在舞台上。

十番八乐的表演形式 十番八乐为多人演唱，一般由十人左右组成，手持各种乐器，常为一人主唱，多人伴唱，表演形式有坐唱（奏）和走唱（奏）两种。因其使用乐器、乐器配置、乐队人员的组成，及曲调演唱风格之不同，有十番、文十番和八乐之分，各有不同的

演唱(奏)形式。

十番的演唱形式分走唱(奏)与坐唱(奏)二种。坐唱(奏)的形式不拘,常见是八字形排列;走唱(奏)的队形有着固定的位置,演唱(奏)者排成两行,如果是晚间走唱,由二位儿童提灯引路。走唱演奏队形如下:

〇灯〇云锣〇飘笛〇尺胡〇尺胡〇小三弦

〇架旦

〇灯〇四胡〇飘笛〇尺胡〇老胡〇八角琴

十番行进演奏的姿态也很讲究,弓法要统一,步伐要整齐,脚步是向左右迈开八字步,动作幅度大而移步小,每步必须踩上节拍。演奏者穿着整洁,风度潇洒,朴实大方,热情洋溢,艺术感染力强。在仙游一带,演奏云锣者常兼演唱;而在莆田一带则常由十番师父演奏老胡,控制节奏并兼演唱(俗称"掌曲")。

文十番的演唱形式分走唱(奏)与坐唱(奏)二种。坐唱(奏)时,演奏秦琴的要坐在中央,前面设香炉,先焚香,次由奏秦琴者坐下,操檀板者坐在秦琴旁,然后其他的依次坐下。走唱(奏)的队形有两排,白天由两人举旗帜开道,晚上则改由二位儿童提灯引路,最后排是"架旦"(由一艳装女子参加游行,称为"架旦"),队形如下:

〇旗〇鼓板〇四胡〇曲笛〇碗胡〇三弦

〇架旦

〇旗〇鼓板〇四胡〇曲笛〇碗胡〇八角琴

八乐的演唱形式分坐唱(奏)与走唱(奏)两种。坐唱(奏)时文乐、武乐分两边。走唱(奏)时有固定的队形排列,小堂鼓和板鼓放置在雕刻精致的"八乐"鼓亭之内,鼓亭由两人前后肩挑,司鼓者在中间左手打檀板,右手打单皮鼓、小堂鼓兼主唱;伴唱者四至十多人跟随鼓亭两旁并兼打击乐,吹、拉、弹者跟随鼓亭之后,其队形排列如下:

〇小钹〇二钹〇大钹〇小唢呐〇四胡〇老胡〇小三弦

〇鼓亭〇司鼓

〇小锣〇小平面锣〇苏锣〇笛子〇伬胡〇伬胡〇八角琴

唱曲子的表演形式　唱曲子以单人坐唱为主要表演形式。演唱时一手执板,另一手拿一根竹蔑片做成的小棒(长二十点五厘米)敲击平放在腿上的扁鼓(直径十八点五厘米,高七厘米,鼓中凸起)。板系两块宽五厘米、长十一点五厘米的竹板制成,中穿红绳。先演唱小段劝善,后演唱小本或大本曲目。

另一种表演形式是五六个艺人结伴下乡"唱目连",为人消灾祈福。一人在前手拿目连牌(由一点五米至二米长、三十厘米宽的白布做成,上可插香),牌的后面是领唱者,手拿木

鱼、小锣，再后面跟三四人帮腔。挨家挨户演唱，人们除给少量钱、米外，并在目连牌上挂五彩线，祈求目连保佑阖家平安。

飏歌的表演形式 飏歌以坐唱形式为主，尤其讲究室内演唱。（“室内”指的是深宅大院的堂皇大厅），从不上舞台或茶楼酒肆。

飏歌的演唱大厅要求考究。大厅中必须排列一幅名人字画围屏。厅中摆上桌子，桌帔上写飏歌社名称，桌上放盏“明骨灯”。大厅最前端摆一脱胎漆器制的、一米多高的大锣架，司鼓坐在围屏下正当中，两侧各排列四张大公坐椅，左边四张坐椅为演唱者坐位。演唱者都不化妆，仪容端正，没有任何动作，只凭唱腔变化表达人物的内心感情。演唱者不仅要求字正腔圆，板眼熟悉，而且发音、咬字也十分考究，依本音拖腔，不得杂以呀、咿、唉、呵，必须使平仄与韵律协调、上下韵和谐，开头与煞尾起落分明。有时飏歌也用帮腔，帮腔多由三四人合唱组成，坐在乐师前方的小凳子上。帮腔的高低疾徐，如刀切一样，使之余音回旋，不绝如缕，偶尔也用丑角穿插些幽默噱头。右边四张坐椅为四位乐师座位。乐师座前置琴架，几上摆糖果点心、水烟筒。乐器只有四大件，即四胡、南琶、三弦、笙，以四胡为首席主弦，讲究清音雅乐。从二十世纪三十年代起，加上福州地方乐器椰胡（俗称提胡）、双清以及小洋琴（又叫蝴蝶琴）。

表 演 技 巧

福建曲艺各曲种的表演技巧，有说表方面的说功，唱、韵诵方面的唱功。因福建曲种绝大部分采用方言和方音说唱，其音韵的地域特色突显，说和唱的“地道”与否要求甚严。还有说唱时表情、手势、动作、身段等的做功。一些曲种的伴奏乐器在表演时也常作为道具，并有许多特殊技法，如福州评话的“牌钹”，竹板歌的竹板演奏等。

说 功

说功是说书类和有说有唱类曲种演员必须掌握的最重要的表演基本功之一。福建各曲种普遍有“千斤白四两曲”的艺谚。这句艺谚不是说唱功不重要，而是针对习艺者往往误认为人从小就天天在说话，似乎不必再下苦功学习而忽视说功的倾向，它强调说功似易实难，必须花更大力气学习、钻研才能掌握。

说表 是说功的重要技巧，它包括说白、表白两大类。它要求演员能熟练地运用本曲种所使用方言或方音，清晰、流利地咬字吐音；根据书（曲）目中的具体内容，恰当地处理

嗓音的高低、抑扬、轻重，和讲叙的疾徐、亢沉、延续、间歇的节奏；变声变色，准确达意地描摹书(曲)目中人物的性格、思想感情等方面。

说白　说书人或演员模拟书(曲)目中人物口吻说话，和人物内心活动等独白。说书人或演员必须善于“角色分音”，根据讲述时模拟的不同角色，“变声变色”，让听众从说书人或演员的模拟中，感受到不同人物的不同个性、身份、感情、教养，以及表演者对人物的褒贬。在福州评话等曲种，说白还可细分为对白(口白)、背白、咕白等。

角色分音　表演者往往一个人要模拟书(曲)目中多个角色的说白，要让听众从说白中分辨出不同人物。“角色分音”是说书的重要的技巧。它主要运用辞汇、语气、嗓音、语调的变化，再辅以适当的做功来实现的。

表白　说书人或演员描述、评点故事过程、情景、人物等的说白。表演者在讲述表白时，要语言清晰、生动，有条不紊、层次分明地叙述故事过程，形象地描形绘景，准确地表达对是非善恶的褒贬。在福州评话以及唱类曲种中，表白还可细分为垫白、衬白、评白，以及开面、排堂等等套路。

方言白　福州评话等曲种表演者模拟各地口音的白，用于点明人物是什么地方人，一般仅用少量有地方特点的方音辞汇、口头语，点到为止。

韵白　指押韵的说白、表白，有逢双句押韵，也有句句押韵的，讲古等曲种又称之为韵语。

连珠白　答嘴鼓、竹板歌、福州评话等曲种的表演者，在说表时一句紧接一句，一口气连续念诵数句甚至数十句的白口，说时要做到快而不乱，字字清晰。

结台白　福州评话、讲古、闽东评话等曲种表演者在每场书结束前的说白。如果是全书结束，要简明扼要地归纳本书，让听众有所回味；如果是连台本书的一本，要留下悬念，吸引听众继续来听。

唱　　功

除了讲古、讲鉴等少数只说不唱的曲种外，唱是福建绝大多数曲种(包括福州评话在内)的一个重要艺术手段，唱功是这些曲种普遍重视的基本功。唱功技巧，在福建的诸多曲种中尤显重要。究其原因是福建方言或方音与普通话的发音、读法差异甚远，词的结构也有很大的差别。诸如福州方言说“什么”二字就拗口，而是要说“什乇”；再如“公鸡”，说成“鸡角(方言音，指雄性)”等等。因此，非福建人、或非此曲种方言或方音使用地方的听众倘若离开了幻灯字幕，几乎是无法听懂什么词。

字正腔圆　福建方言或方音许多“字”的读音几乎都存在“文读”、“白读”的音不可

混淆，有的还必须读方言音。所以艺人必须准确无误地掌握，否则无论白或唱都会使听众感到拗口，或是破坏合辙押韵。“字正”指的就是这种吐字的技巧；“腔圆”是使唱腔的高低轻重、抑扬顿挫的变化、过渡自然流畅，和谐悦耳。这就要求在方言或方音的使用时掌握好调值特点，处理好唱腔的高低缓急、抑扬顿挫，使唱腔声音优美动听，又富有特定的感情色彩，达到声音和情感的高度统一。

让听众听懂唱词，领会内容，是曲艺展现艺术魅力的基础。各曲种都要求演唱时要“字正”、“字眼明”。伬唱艺谚“要唱文化曲，莫唱文盲曲”，把能否做到“字正”、“字眼明”提到演唱者是否具备基本的文化素养的高度来认识。咬字吐字是做到“字正”、“字眼明”的基本技巧，各曲种根据本曲种所使用方言的音韵、声调规律，运用“切音出字”、“收音归韵”、“字重腔轻”等技法，使演唱的字音清晰、准确，又有一定的力度和音量，让听众听清听懂。

切音出字　　在一些辗转起伏的唱腔中，往往将某些需要拖腔的字，分字头、字腹、字尾三部分吐出来。其作用一是帮助吐字准确，二是为了抒发人物感情。切音出字是有选择地进行的。字多腔少节奏快的唱段，吐字多是一次完成，一般不运用切音。就是字少腔多节奏慢的唱段，也不是要字字切音。切音的目的主要是增强字的情绪，加强唱腔的旋律性，为此在使用时要根据内容、情绪和旋律的需要来确定。

收音归韵　　指字尾韵母的最后一个音要收准，才能使字音完整，清晰无误。如果字头、字腹都扣得准确，而字尾变了韵脚，也会造成吐字不清，咬字不正。

字曲协调　　演唱时，字的声调与曲调的旋律要相吻合相协调，如有不吻合的地方，就应作适当调整，否则唱出的字音与所要表达的字有误，而产生“倒字”。

字重腔轻　　伬唱艺人对唱腔的经验总结，就是唱时吐字要重，耍腔要轻，这样便使字音突出出来，达到“字正”、“字眼明”的效果，使听众容易听清楚。

运气　　演唱时气息的运用。吸气要深，呼气要均匀，存气量要大，用小腹腹肌控制气息，以及“换气”、“偷气”等技巧。

换气　　演唱时，利用一句唱完或句中长的过门，以及明显的断句、断腔处吸气。

偷气　　演唱时，在听众觉察不出演唱停顿的瞬间快速地吸气，吸气时让听众感觉唱腔仍是连续。

气出丹田　　指用小腹腹肌，即“丹田”托气、顶气、控制气息。

润腔　　指用装饰音，以及力度、节奏和音色变化，使唱腔圆润动听，富有韵味。

板眼　　曲艺演唱讲究板眼，即要掌握好演唱的节奏和快慢的对比变化，不“掉板”也不赶节奏或拖节奏。

一曲百唱　　曲艺中的唱，既有用于演唱者叙述故事情节、介绍人物的，也有演唱者模拟书（曲）目中各个角色的。因此，常对一个曲调或一个曲调中的各个乐句，通过速度、节奏、板眼、音调、音色和演唱时语气、情绪变化的不同处理，表达不同的内容，同一个曲调，

可以唱出多种多样的色彩来。同时，曲艺演员大多是自拉自唱，在处理曲情、唱腔和伴奏三者关系上，唱腔要随着曲情的变化而变化，伴奏又要跟随唱腔的变化而变化，同一个曲调，不同人演唱也显现出不同的风格。

做　　功

曲艺以说、唱为主，以做为辅，“做功”也是福建曲艺各曲种不可或缺的基本功。曲艺的“做”，与戏曲的“做”有很大的区别。戏曲演员一般表演时只担任一个角色，要深入角色进行扮演，而曲艺演员表演时一般要在多个角色间时进时出，“做功”表演只能是象征、指意性。福州评话演员叶神童说，福州评话的表演是“做意做意，只做个意”。意思是说，要根据说唱的内容，简练、恰当地运用眼神、面风、手势、身姿、步法的变化，以及道具、乐器的象征性比拟示意，点到为止，追求神似，切忌过分地耍弄。

眼神　演员利用眼神的变化，或环视听众，集中全场听众的注意力；或以眼神示意，让听众从而感受到表演者所描述的环境；或以视线变化，让听众连想到书中人物所处的方位；或以眼神向听众表达人物的喜怒哀乐、忧怨惊恨，以及表演者对书（曲）中人物的爱憎、事件的是非的态度。要求做到“眼睛能说话”。

面风　表演者以面部表情的变化，表现书中不同人物的不同性格和心理状态，表现表演者对书（曲）目中人物、事件的是非善恶评判，或用以象征书（曲）目中某些人的面部形象特征。面风要求表演者紧密结合书（曲）情，变化自然，掌握火候，点到为止，不作太过逼真、强烈的表演。

手势　表演者以指、手、臂的动作及其变化，或描摹书（曲）中人物的动作，或指示方向和物体位置、形状，或增强表演者评述、说表的语气，还可象征、示意某种事情。如以食、中两指，按在桌上交替急剧摆动，示意骏马奔驰；挥手向前，表示骏马扬鬃疾驰；以臂代腿，以肘代膝，以拳代首表示下跪叩头等等。手势应密切结合书（曲）情，要求简洁明了，不宜过于繁琐。

身姿　以体态、身姿的变化，或描摹书（曲）目中人物的性别、年龄、体态，或象征、指意说表、演唱时表演者所表演人物角色的变换及人物的神态变化。表演者多数仅以上身体姿的细微变化来象征、指意。如上身略向左或右侧，分别表示代表对白中的一方或另一方；稍为弯腰曲背，示意为老态龙钟的老人；上身轻微摆动，象征少女走路的婀娜娉婷等等。身姿的运用也不能过多过繁，要恰当其分。

步位　表演时站位的移动，或示意表演者所描摹角色的变换，或示意书（曲）目中人物的行动。福州评话有“移步不过三”之说，意思是前后左右移动的幅度一般不超过三步的范围。这也是福建曲艺艺人认为与戏曲的区别之一。

道具、乐器使用

指借用道具或乐器来描摹书(曲)目中人物的身份、行为、情绪、象征、指意书(曲)目中器物和情势。这在福州评话、讲古中尤其明显。如折扇,既可以扇的开、合、指、点、搧,来表达演员或书中人物情绪、身份等,还可在对打时象征刀、枪,在上朝或公堂上表示呈递或阅读奏章、公文,还可以平摆虚指桥梁,斜靠示意云梯等。手帕平铺桌上,可示意写信、作文章,拉成一长条斜于身后,示意背剑、伞或包袱。检视醒木,示意检视珠宝、首饰盒。平捧铙钹,示意为捧托盘、瓷碗,斜捧铙钹对着脸,示意为照镜,急挥铙钹,示意飞刀、飞镖等等。竹箸可象征笔、箭、飞镖、刀枪等。其他二胡、三弦、琵琶等亦常被用来作比划示意。借用道具、乐器示意,也只是点到为止,要注意恰到好处,给听众以神似的美感。

福州评话铙钹打法　福州评话铙钹打法包括基本打法、基本节奏、综合运用三项内容。铙钹基本打法有敲钹、逗钹、压钹、捏钹、珠箸等。

敲钹打法:左手食、中指和无名指托住铙钹当中凸起处(水泡形),使钹片凹面上仰,拇指上戴的一只玉石戒指(俗称"斑指")贴近钹沿,与钹沿保持约一厘米距离。右手执竹箸,敲响钹片,钹沿与斑指碰撞又续发的"昙、昙、昙、昙……"颤音,敲钹按敲击点数的不同,可分为太极、两仪、三纲五常、四维八德、单蝴蝶、双蝴蝶等。

太极钹打法:以竹箸敲打桌子与铙钹各一下,发出"达、昙"之声;两仪钹打法以竹箸敲打两下铙钹,发出"昙昙"之声;三纲五常钹打法以连续三次"昙昙昙、昙昙昙、昙昙昙"谓之三纲钹,敲五下钹"昙昙昙、昙昙"谓之五常钹;四维八德钹打法以敲四下钹"昙昙、昙昙"谓之四维钹(又叫"四象钹"),敲八下钹"昙昙、昙昙、昙昙、昙昙"谓之八德钹;单蝴蝶钹打法以先敲一下钹"昙",稍停顿后,接着连敲四次"昙、昙、昙、昙";双蝴蝶钹打法以先敲两下钹"昙昙",稍停顿后,接着连敲四次两下钹"昙昙、昙昙、昙昙、昙昙",与"八德钹"同。

逗钹打法:用右手抓住铙钹凸起处(水泡上)系的彩帕,钹片凹面朝下,举起时不超过表演者胸高,向桌面上逗打,发出"仓仓仓"之声,逗打次数因演员或书情而定。

压钹打法:用右手抓住铙钹凸起处(水泡上)系的彩帕,铙钹边沿紧靠桌面,然后将钹片凹面向左侧斜压,使铙钹与桌面拍打,发出哑钹声。

捏钹打法:每次敲钹时,都用戴斑指的大拇指捏紧铙钹,发出"哧嚓、哧嚓"声响。

珠箸打法:右手执一支竹箸向桌面平滑打去,发出"哒哒哒、哒"响声。

福州评话铙钹击打基本节奏分为宽钹、紧钹、追钹三种。

宽钹:在诉牌中第一度用钹,节奏缓慢,铙钹宽打,由慢板转中板。

紧钹:在诉牌中第二度用钹,速度稍快,铙钹紧打,属快板。

追钹:在诉牌中第三度用钹,速度加快,每敲伴捏钹,属狂板。

福州评话综合运用的铙钹打法有序头钹、诉牌钹、结台钹。

序头钹：序头钹前奏系由“双蝴蝶钹”、“三纲五常钹”及“单蝴蝶钹”、“逗钹”等组合而成。具体打法是，首先敲两次两下钹“昙昙、昙昙”，接着敲三次三下钹，即“三纲钹”“昙昙昙、昙昙昙、昙昙昙”，再敲打五次“单蝴蝶钹”“昙、昙、昙、昙、昙”，然后追钹。这是演唱序头前的一小节铙钹前奏。

亮嗓吟唱开场诗时，以珠箸击桌与铙钹，间以压钹。唱完第四句最后半句时，轻轻敲三下钹“昙昙昙”，最后下半句则边唱边敲钹。

报帝号、报书名、报家门的铙钹打击法与唱开场诗基本一样，只是唱完报家门句后，先捏钹而后敲钹，发出“嚓……昙……”优美的铙韵钹声。

诉牌钹：福州评话名家叶神童的珠箸诉牌打法是“叫句”后打几下敲钹，同时捏钹。然后把整段诉牌分成三小段：

第一小段，词句最多，用宽节奏钹，每句唱词分成上半句与下半句。每唱半句，其间竹箸敲桌面三下“哒哒哒”，再击一下钹“嚓”，连续三次，速度缓慢，然后敲四下钹“昙、昙、昙、昙”。这样周而复始，从慢板到中板。这一小段表演者的铙钹手势是圆形运转，像照镜子一样。

第二小段，词句较第一小段少，用紧节奏钹，即每唱半句，其间竹箸敲桌面两下“达达”，再击一下铙钹“嚓”，连续三次，速度稍快，然后敲四下铙钹“昙、昙、昙、昙”，这样周而复始，快板进行。这一小段铙钹，表演者手势仍作圆形运转。

第三小段，用追钹，词句不多，速度加急，并采用捏钹。即每唱半句，其间竹箸敲桌面一下“达”，再击一下铙钹“嚓”，连续三次，捏钹发出“哧嚓、哧嚓”之声，铙钹呈上下晃动。捏钹时间越长，字眼越明，节奏越快，表演者功力越深。唱到最后半句时，打几下敲钹，唱完全段诉牌时，以逗钹结束。诉牌从头到尾坐着唱，如泣如诉，有情有味。

以上叶神童的珠箸诉牌钹，曾传授给徒弟刘民辉、师弟林木林，刘民辉再传其女刘小燕。叶神童的儿子叶兆辰也得其父诉牌精髓。

福州评话名家黄益清的诉牌，全段亦分宽、紧、追三小段，其珠箸与叶神童大同小异，只是每半句都敲钹三声“昙、昙、昙”，第三小段不用捏钹，而是将铙钹放在桌上，钹片凹面朝上，竹箸既打桌面，又击铙钹，且铙钹被击后，与桌面一起颤动，音量更大，营造了浓烈气氛。

“福州评话三杰”之一黄天天的诉牌，不配珠箸，以敲钹为主，宽打时敲钹三声“昙、昙、昙”，紧打时敲钹两声“昙、昙”，追钹时，演者站起来敲打，只敲一下，发出“嚓、昙”响声，清晰明快，饶有韵味。

福州评话名家李天椿的诉牌一大特色是一气呵成，用铙钹边沿击打桌面，节奏感强，气氛热烈，今已失传。

结台钹打击法：先打“双蝴蝶钹”接转“单蝴蝶钹”，发出“昙昙、昙昙、昙昙、昙昙、昙、

县、县、县……”

竹板歌竹板敲击技法　竹板歌的竹板分为“拍板”和“眼板”两部分。拍板一般由四块竹板组成，眼板由一块“底眼板”及另一块一侧打磨成钝齿状的“眼板”共两块竹板组成。握持方法主要有两种。在以“敲”为主的演奏时，左手持“拍板”，四块拍板分两组，每组面（竹白）对面，两组间背（竹青）对背。左手中指、无名指与掌心配合夹持其中一组拍板的下半部，左手拇指与手掌配合夹持各一组拍板的下半部。两组间保持一公分左右的距离。四块竹板按自手指至手臂的方向，从高到低排列；右手持“眼板”，右手拇指的第二节与中指的第三节配合夹持有齿有“眼板”的上端，齿靠中指一侧，“眼板”与虎口要留有间隙，其余右手各指放松地自然弯曲，不要压附在“眼板”上，以免影响发音。在以“摇”为主的演奏时，左手持板与前相同，右手拇指第二节与食指二、三节间的关节处夹持有齿的“眼板”上端，齿靠食指一侧，夹持不能太紧，要让“眼板”能自由摆动；右手中指、无名指、小指的第二节与食指第三节配合夹持“底眼板”的上端。演奏方法主要有敲板、夹板、刮板、摇板、滑奏、夹推拉结合等六种最基本的演奏法。它们可以单独使用，也可连串、交叉、混合使用。

敲板：用右手所持的眼板敲击左手所持拍板的顶端，发出“大、大”声。

夹板：靠左手手掌、手指的舒张与握紧，让四块拍板相互碰击，发出“七、一”声，因其一般落在“板”即重拍上，故又称之为拍板。

刮板：用左手所持的四块拍板，由里向外推刮右手所持“眼板”的齿部，发出“咕咕咕”的声响。

摇板：右手摇震所持“眼板”、“底眼板”，使之连续相互碰击，发出“各各各”声。

滑奏：右手拖动所持“眼板”，在左手所持四块排列成梯状的“拍板”顶端或边侧，由高向低依次滑落，发出“笃笃笃笃”的响声。

夹推拉合奏：左手四块“拍板”按节奏击拍，并在右手所持“眼板”的有齿侧上来回推拉，发出“咕咕七、咕咕七”的声响。

曲（书）目选例

南音《告大人》　传统曲目，是《郭华与王月英》故事中《审月英》一折里的散曲。南音四大“南北交曲”之一。著名南音艺人黄淑英擅唱此曲。

曲中由一人唱两个角色。包公用蓝青官话演唱，唱腔粗犷威严；王月英用闽南方言演唱，唱腔典雅俏丽。整曲跌宕起伏，极富戏剧性。

演唱时，演员站立，手执五木拍板，既掌握节奏又作小道具以助表演。月英向包公诉说时，演员脸向左边，包公审问月英时脸向右边。演唱开始，演员摹拟月英，用十分悲苦和崇

敬的声调唱出“告大人，容诉起，念月英，本是东京人氏”优美的旋律中，透出凄凉和委屈，同时脸向左边作拜见状。在一个两小节的长拖腔之后，演员又摹拟包公，以浑厚而略带喉音的腔调，举手指向右边，用威严的口吻唱“我问你，有父母？几兄弟？你们从头说来”。紧接着演员身向左侧，以月英口吻轻轻地、十分苦楚地唱“恨命乖，无兄弟，母在堂，父亲早先过世”，演员伤心地低下头，体现出一个弱女子的形象。包公以询问的口气问月英：“你几岁？曾配偶？”。演员将双手食指并拢，表示成双结对。演员摹拟月英娇羞中带有几分媚态，面向观众，坐唱到“恨缘悭，未曾结亲谊”，同时双手食指并拢。紧接着又唱“跟母亲，做针黹，卖胭脂，小营利，轻共重是阮独自担当”，唱到最后一句，左手压在胸前，一副敢于承担重罪的姿态。演员摹拟包公，做勃然大怒状，唱道“你是妇人家，不出闺门；岂可游街坊，丢绣鞋，做出丑陋行径”，并用鼻音哼出衬词“嗯 ”字，同时用手指向月英。演唱速度也随之加快。月英见包公发怒，要承认又开不了口，心中羞愧万分，只好谎编一套来瞒骗包公，但心里却十分惊恐。演员摹拟月英用眼睛斜看包公，口中唱道“幸元宵，赏灯时，王孙士女同游戏，人马挨挨，人尽相挨，因此上阮弓鞋失脱路旁，底曾有嫌疑大志”。唱“人马挨挨”时演员身向后仰，唱“弓鞋失脱路旁”时手指地下。不管月英怎么编造，还是被包公所识破，包公更加发怒，曲调速度随之加快，唱“丢绣鞋，你们丢绣鞋在路旁，又因何放在相国寺醉人怀里”？紧接一个“嗯”的衬词拖腔三个小节，给人以怒不可遏的感觉。月英知道再也瞒骗不过去，只好用求饶的口气，弯身鞠躬“望大人谅情察理”。包公听后“呀”了一声，用断音拖腔六个小节，然后一阵冷笑，“真好笑，真好笑，我为官秉正，明断无差，岂容你糊涂抵”，身体往后一抑，随后用手指向月英，唱道“我不打，你不招，看我堂上排刑具”。包公要动刑了，月英吓得魂飞天外，魄散九霄，演员用断音，由弱渐强地唱出：“惊得我神魂飞，羞得我汗颜无地，无奈何，但得招认，以免遭凌迟。”唱后双手向上举，做出愿招供的姿态。这时，包公怒气也消了一些，并有几分怜惜之心。演员摹拟包公用比较平和的口气唱道：“秉公心，严法制，有事情，难逃避，你从头说来，我为你曲全，苟完苟美，免你受尽凌迟。”月英见事已至此，不招也不行，但要招认又十分难以启齿，心情很是复杂，因此战战兢兢地面向包公坦白。唱“是我一时无所见，同梅香去到相国寺，见伊人(指郭华)酒醉醺醺，将此罗帕弓鞋给伊为记”。最后演员双手由下向上，以示和盘托出，表示坦白完毕，心中如卸重负，只等包公发落。

福州评话《三戏过其祖·迎墓碑》中的说功　福州评话名艺人苏宝福的拿手书目。尤其书中《迎墓碑》这一片断，情节很简单，前文交待过其祖第一次被戏之后，探知水冰心小姐清明祭扫母坟，遂遣一迎亲小队，意在半山拦劫“夺亲”。《迎墓碑》小段说的是花轿迎回过府，揭开轿帘，突然发现夺的不是新人，而是一块墓碑，才知又被水冰心小姐“金蝉脱壳”。过其祖气急败坏，出尽狼狈相，更加怀恨，准备第三次谋娶。

苏宝福的表演，紧紧抓住暴露讽刺过其祖的恃势用强，屡次挫败，反衬未在场人物水

冰心小姐的气节和机智。描写人物绘声绘色，结构严谨，细节铺排波翻浪叠，语言诙谐犀利，说、表、吟、做，分寸适度，节奏自然而又夸张，精妙地体现了本段书的喜剧情调，效果火爆，笑声叠起。

本片断从过其祖见花轿停在庭中说起，处理过其祖发现墓碑时分三个层次。第一层次：家婢"请下轿"瞥见；第二层次过其祖亲见；第三层次，夺亲刁奴奉命验明，前后层次反衬、烘托了第二层次。以描写过其祖为主。但过其祖、家婢、刁奴各有不同的感受和表现。

第一层次：过其祖见花轿停在庭下，感到夺亲成功，演员表现人物面露笑容，心中狂喜，突然收敛笑容，把手正面作揖，虚拟面对应邀在座的当地知府、知县，口称："公祖、父母大人。"故意压低声调，用平缓庄严的口气宣言：前承太爷为媒，晚生与水冰心小姐订成百年之好。无奈水小姐赖婚不归，因此，万不得已，今日遣奴半途迎接，现在花轿已到，敬烦两位大人请水小姐落轿，与晚生拜成大礼！"表现人物故意掩盖强抢得手的狂喜，强词夺理，并把责任推给地方官。紧接着，演员眼睛略上仰，连连用府、县官口吻称："理所当然。来呀！"随命婢女向前，打开轿门，请小姐下轿。表示了地方官的巴结劲。

接着过府婢女奉命请下轿，一边走、一边想："这位水小姐虽然才智过人，可是，这回是逃不过了，可怜呀可怜！只是，我们当婢女的自身都难保，是管不了的。"靠近轿门，低声说："请小姐下轿。"连请三遍，不见动静，心想有怪，用手拉开轿帘，仰头窥觑，看上方，不见脸面，一惊，目光向下（心里话）："啊！一块墓碑！"愣在那里。

第二层次：过其祖见婢女异常，还是沉住气，"贱婢！还不请小姐下轿！"这是一语双关，意在威胁水小姐。接着演员用抑制的口气表白：哪知这个小丫头很俏皮，应一句成活："侬再三请了啊，小姐伊不肯下轿呢！"接着演员稍稍倾身移步，用训斥的口气，唱道："总是你贱婢无礼，待本少爷亲自相请！"演员两肩略作摇摆，满脸盛气凌人，拖了长腔长调："小生恭请小姐下轿！"不闻声响，心中冷笑："嘿！任你乖巧 ，还能怎么样？不是乖乖地被抓到鸟笼里了吗！咳，美人，你也不用恼，也不用羞，也不用怕，我还是会好好地待你的！"一边演员用手轻轻一拨，头向前伸，注目凝神，暗现轻佻贪淫之色，突然一个休止符，万籁俱寂。演员的目光、脸色：惊诧、慌乱，瞠目结舌、气急败坏，迸出一句又像心里话，又像惊叫："啊！墓碑？"同时两手并用醒木与铙钹齐击桌面，发出响亮的"卟、嚓"一声，渲染了突变。书风反差很大。表演者没有用什么说表语言，但听众鲜明地体验到人物从小人得意、故作姿态，一下跌落为意外、不解失望、受辱、难堪、恼怒……等复杂的情绪变化，打翻了五味瓶，听众听得很过瘾。

就在这弦绷得很紧的时候，观众意外地听见演员用轻巧的语气说表。福福、禄禄（抬轿、押队、执行抢亲的打手刁汉）在廊下，见主子盯住轿里边，潜台词运用"咕白"道："我们少爷也太贪色了，咱帮你把小姐抢了回来了，让你长长受用，还怕看不够吗！咱趁他高兴，

赶快向前讨赏。"说表中，演员头向前微伸，满脸巴结劲："少爷，可以发赏了吧？"把书情过渡进第三个层次。眼见这些刁奴讨赏，演员稍偏头睨视，咬着牙，从牙缝迸出低声调的话："好！确实该赏。你们都过来，在轿前领赏。"福福、禄禄领命向前，到了轿前，转身一看："啊？墓碑！怎么回事？明明强迫小姐上的轿，怎么……"这些刁奴还在莫明其妙，演员已转入过其祖角色，怒目圆睁，两手摹拟持杖姿态，表现过其祖手持竹竿，满地追打这些刁奴，把一古脑儿怨气，都倾倒在这些倒霉蛋身上。

对过其祖自作孽的嘲弄、鞭挞，还不止此。接着描写刁奴摸着屁股，请示这墓碑和花轿如何处置。过其祖气急尴尬，泄气地说："墓碑扔到后山，花轿抬到大门外，把它烧个干净！"演员说罢这句道白后，即转换表情，微微点头，向台下挤眉弄眼，并变为刁奴角色，口中抢白："啊！是！烧轿！烧轿啰！"原来福州听众都熟知福州地区的风俗，即死了人，就在大门口烧化纸扎的轿子，称为"烧轿"。演员一句道白，点破过其祖慌乱中忘记禁忌，幸灾乐祸地高喊"烧轿"！下面，演员夸张地描写刁奴故意张扬，在大门口烧轿，引来四邻聚集闲人围观说闲话，搞得沸沸扬扬，使过府出尽洋相。

第三层次是"莫成奇吊孝"。说的是帮闲莫成奇，一向在过府走动，换取过其祖赏赐些小钱花。今日又想进府，在门前瞥见这一幕，忙向路人打听，以为过府死了太夫人，急忙买了两捆纸钱，上门吊孝。过其祖直到这时，才发觉自己又触了霉头，闹了笑话，气急败坏中，猛掴了莫成奇两巴掌。莫摸着脸颊，演员用咕白道："太夫人康健，那你干么烧轿呀？""我高兴，我愿意花钱烧着轿子玩，好玩！你管得着吗？"表现过其祖在帮闲面前，打肿嘴脸充胖子。但最后还是向莫成奇诉说了再次受到水小姐的挫败和嘲弄。于是，莫成奇夸下海口："公子，你莫悲伤，在下替你报仇，非得让水小姐乖乖地做你的二夫人。你先没找我商量，若是，也许小公子都出世了！"

演员在表演三个层次时，节奏逐渐抽紧，其中有张有弛，自然递进。细节描写时，说、表、角色动作变换自然且十分迅速，使人物形象活生生地展现在观众的面前。

福州评话《智取威虎山·百鸡宴》中"喝酒令"的放花表演　福州评话《智取威虎山》是著名福州评话艺人小神童的代表作。其中"百鸡宴"一段，小神童说得尤为精彩，把座山雕及其"八大金刚"的内在阴暗心理，刻画得丑态百出，外化成一张群丑图。如"百鸡宴"上的"喝酒令"就是通过双关、含蓄和诙谐、生动的说表语言及机灵敏捷的手势面风动作等福州评话"放花"的艺术手段，把这一段子说得妙趣横生。

"喝酒令"一段，小神童的表演是侧着身子，眯缝着眼睛，带有三分醉态。他伸出右手，握拳后，放开手，吆喝道："酿呀酒呀！对呀对！"接着再握拳再放手，并加重音量，喊出："一定定呀！全家去呀！"然后伸出拇指和食指，摊开成"八"字，喊出："八十！八十！"在这里小神童把过去传统中的喝酒令里的"全家发"改成"全家去"，"八十"（福州方言中咒人的约定俗语）又暗示威虎山八大金刚，意思是八大金刚全完蛋，说得通俗、形象，是一种令人捧腹

喷饭的细节勾勒。听众笑声未落地，小神童又以说书人的身份，用俏皮的话评介说："这八个跟荒鬼（即饿鬼）一样，吃尾顿（最后一餐），吃鱠赴（来不及），正好死个鱠晓倒其脚色（是一个死还不晓的躺下去的家伙）！"表演这段话时，他的语气、声调、收放、节奏、手势、面风、眼神都配合得恰到好处，台下观众听得开心，逗得发笑。

福州评话《秦瑞云・刘刚闹院》的"放花"与"诉牌"　《刘刚闹院》是福州评话名师陈春生的拿手书目《秦瑞云》中的一段。其篇幅虽短，但人物生动，喜、怒、哀、乐俱备，吟、白、诉、花齐全，丰富多彩，而又紧凑隽永，凸现其流派特色。故于1958年选赴全国第一届曲艺会演，获得很高评价。叶神童在师承的基础上，曲本稍有变化，而其中的诉牌腔调与铙钹点则有了发展。

《刘刚闹院》说的是青年侠义刘刚，在家乡打抱不平，打死恶少，逃亡到杭州。金尽途穷，深夜在大宅门前准备自缢。惊动楼上也准备自尽的落难女子秦瑞云，赠钿救助。刘刚第二天登门谢恩，才知秦瑞云误陷青楼，卖艺不卖身。便查问身世，于是秦瑞云坦言不幸遭遇。刘刚竟忘记身为逃犯，认她为义妹，留驻妓院，强力保护。

这一回目，开头钹后有简短的序头，接着转入正话。正话可分为两节，一节用说表述刘刚逃亡到杭州与秦瑞云相遇的经过，一节用诉牌吟腔追叙秦瑞云的身世和刘刚的反应，而诉牌在整个回目中占有重要地位。

按照福州评话的传统套路，上一节是为下一节作铺垫的。一般书目在诉牌之前，多一路铺叙主诉人物的悲惨遭遇和危急情状，然后让秦瑞云面对公堂或热心人诉说一番。

叶神童在上一节以刘刚为主角，用喜剧手法敷演了悲剧性的故事，巧妙地安排了一连串的"花"。一路采用夹骨花，放得自然浑成，恰到火候，使人忍俊不禁。

他说到刘刚蓦地发现饥饿难当时，心想："于今只有两条路，一条是去偷、去抢，但那是诟辱宗祖，万断做不得。剩下的就是死路一条了。干脆，我现在就自杀。"他正走在桥上，"对，我纵身一跳，便完了……哟，慢着！"他又踅到桥边码头，伸手探一探水，"哎，这么深，跳下去，受不了。不干，再找别的死法"。叶神童说到探水深时，向前走到讲桌面，稍为俯身探手，偏头斜睨听众，"这么深！"眨眨眼，赶快缩手，"再想别的死法！"演员跟听众一起笑了。又如：刘刚把腰带结束在人家粉墙的灯挑上，"嗯，这个大宅第，明早上房主人看见灯挑上吊死个人，一定会替我安葬"。说罢，演员边表边把头往上前方一探。把头套在吊绳上，突然悲从中来："咳，爹娘，生我的爹娘啊！"演员用粗沉的大嗓门嚎叫，忽然变换个少女的娇声，重复一句："哎呀，爹娘，生儿的爹娘啊！"又换刘刚的口吻："怎么回事？我都走到死路，谁还寻我开心？"循声仰头往上看，见楼头窗户打开，探出一个绝色美人，正向他打手势，（演员摹拟动作）意思是："大汉，你别寻死，我给你首饰，你拿了走开，去寻活路。"刘刚看不明白，"你还用手势羞我，赶我走啊"！这一段连爆几个响彩。

像这样的一连串笑料，不但赢来含泪的笑，为紧接着的诉牌营造了强烈的反差，同时，

还在笑料中塑造了刘刚的粗豪、率直和鲁莽，秦瑞云的悲苦善良，强烈的同情心，使听众感染他们的可亲、可敬、可爱、可怜，为下一节的诉牌增强了亲和力和感染力。既避免了情节的重复，又不冲淡〔诉牌〕技艺的吸引力。

〔诉牌〕唱腔在福州评话的吟诵腔中旋律性最强，有严格的节奏和较固定的曲谱及相应的铙钹点，但仍然给演员留下较大的创造空间。叶神童对秦瑞云的诉牌行腔与铙钹点花样便作了精妙的处理。

〔诉牌〕起首有个〔介头〕，也就是过渡段：

云姐伤心(甩一个四拍的长腔，高起低落)流下眼泪呀(戛然休止二拍)，大哥细听(休止二拍，达达达 叉塔 铙钹点伴奏)，小妹啊(甩腔四拍，中间休止半拍，铙钹空档)言词。(一个长达八拍的甩腔，铙钹点急骤地高打 答昙 答昙 | 答昙答昙 答昙答昙 | 腔过后，又光用铙钹点击 叹叹叹叹 昙 | 昙 0叹叹叹 | 昙. 昙 | 昙. 昙 | 昙 - | 达 唐 |)。

一下子把诉牌所需要的气氛营造出来，接着用低回的慢板唱出："未讲苦情(甩四拍)你不知晓，(休四拍)转入诉牌板调："奴就将家世抖哥面前。"然后正式开始主人公的自诉悲惨身世，用了严整的诉牌唱腔。

在此段之前的说表，演唱取立姿。至开始吟唱时演员端坐下来，左手端起铙钹，右手拾起竹箸，显示明确的段落感。吟唱时阴云上脸，微微低头，盯住手中铙钹，加上急骤的铙钹点，衬托吟腔，急风骤雨式地扣打着听众的心灵。

接着演员把总共七十句的放牌分成三小段，每小段变换吟腔节奏和铙钹点花样，把气氛逐渐抽紧。

第一小段："从奴籍贯(是)安徽安庆府，怀宁县秦姓家门"起，至"冒奏奴爹八字朱语，收买民心想夺山河"止。历诉父为县令，在请求上峰不准的情势下，自行开仓赈济饥荒，引起总督忌恨，冒奏陷害的经过。演员以平缓的语调开头，表情庄严，动作幅度很小，竹箸在桌面与铙钹之间轻松弹跳，身躯不时左右轻微摆动。表示内心积愤，暂时还控制着，引得台下万籁无声，唱到末四句："奴依爹自主开仓赈济，这抚台结怨坏恨心头。冒奏……如何。"演员动作加大，表示悲愤难抑。

为了调剂手板的谱式，演员在吟唱时有些变化，一是随语言的声调与感情色彩而微调曲谱，如谱中上句"爹爹"两字是平行，而下句"毫"字是下平声强调字则上扬。"忠心赤胆"，平平仄，从高到低，下句"为国爱民"仄仄仄平，则民字上扬。二是随机用了衬字，如句中的"那、呀、呒"等，使曲调稍为活泼。

第二小段：从"昏君不明降下旨意"到"化作南柯一命黄泉"，叙其父冤死，母亲悲伤过度，死于旅途。节奏加快，速度约提高三分之一，箸点减小，击钹动作加快加大，钹被击后向上旋转，钹帕飞扬，演员目光深沉，头部与身躯左右激烈摆动，吟腔的装饰音消失，表现了

人物的悲伤与挣扎抗议，给人以少女遭逢冤屈压迫，极度悲愤控诉的情态。

第三小段：从“奴举眼无亲何等掣肘”到“敢将苦情共你讲明”，至“奴卖身葬母，误落风尘，争得卖艺不失身，昨晚自悲身世，惊动阁下，因感同是天涯沦落人，故而舍生相助”。曲调进一步加快，进行速度约为头段的一倍，铙钹点与花样随之再变，句中遏钹由四拍四响变为二拍二响，箸点也进一步浊重减小，钹声只有句尾亮一响铃，其他间奏用哑钹，铙钹在手中急速旋转，吟腔低沉急促，接近现实的泣诉。但叶神童快而不乱，保持运气自如，动作美观，表现了秦瑞云呼天抢地、痛不欲生的情状。

诉牌与铙钹点三段推进后，诉牌进入尾声，最后一句，曲调由快转缓，摇散板进行，钹声朗朗，悠然而止。

叶神童在整段诉牌中声调圆润苍劲，在平整中时有抒情甩腔，因而跌宕有致，动作干净利落，表情精确，铙钹点脆美而富弹性，音调铿锵，相对而言腔重钹轻，始终保持唱腔明白流畅，身姿与铙钹花样保持洒脱，与腔钹相衬托，十分传神。

一般演员唱毕诉牌，立即接替一个长逗钹，喘一口气，然后转入说表，以争取喉咙休息。但叶神童却立即转入吟唱，又唱了一段，刘刚听后的义愤填膺，表态相助。表现了演员娴熟运用福州评话铙钹的功底和把握诉牌特色技巧的深厚功力。

伬唱《紫玉钗·饲药》中的〔逗腔〕　　陕西李益流寓长安，与霍玉庶女霍小玉相恋，结为夫妻。后李益往东都探亲，其母为之另娶望门卢氏女。霍小玉思念成疾，积蓄耗尽，不得已遣婢浣纱典当信物紫玉钗。义士黄衫客得悉此情，甚感不平，乘李益在崇敬寺赏牡丹时，挟持至霍寓。时小玉已病危，见李益哭诉其负心薄情后，气绝身亡。福州伬唱名艺人陈润春表演《紫玉钗·喂药》一段时，使用了〔逗腔〕。对这个选段，曾有人主张，霍小玉与李益见面时，已病得奄奄一息，唱腔应以低沉、薄弱，以示病态。而陈润春则有独到见解，她认为此时他们夫妻相见，爱恨交加，百感交集，霍小玉处于回光返照之际。因此主张选用〔逗腔〕，并在板式和曲调上重新做了艺术处理，很有新意。

她一亮嗓，用〔水过浪〕唱出了：

　　哎呀，娘呀！
　　自古药医不死病，
　　女儿虽生不如死么娘呀，
　　就是那金丹咽不下喉。

这四句中，特别是“女儿虽生不如死”是句无伴奏唱腔，她以“轻声”徐徐唱出。在唱“咽不下喉”四字时，把重音放在“下”字上，拖腔后，停顿。然后接唱“喉”字，以体现霍小玉此时此地，病重喂药，迷惘而又喷滅的心情，造成强烈的悲剧氛围，把色彩点染得更丰富了。

接着，从“错配无义汉”到“目不甘瞑”这段长达三十三句的〔诉牌〕慢板唱腔中，陈润春侧重于声情的表达。她以那沉稳、充实的气息，清晰、准确的吐字，含蓄、细腻的运腔，将霍

小玉悲凉凄切之心境表露无遗。“竟把恩情一旦倾，致教侬日夜痛伤心”这两句唱腔的处理，更加感人备至，引人落泪。其唱腔旋律虽然与常规的上、下句腔一样，但由于她在演唱到“一旦倾”三个字后拖了个长腔，又在“痛”字上使用了重音，在“伤心”二字中又糅进了哭音，这种润腔的处理，把霍小玉强烈的爱与恨倾吐了出来。

唱了三十三句〔诉牌〕后，又唱了二十句〔急板叠〕：

未到春残红已坠，
埋香何处卜佳城。
从今后妆台锁月，
镜槛封尘。
只剩那残脂冷翠，
断线飘零。
恩情从此绝，
冤苦尚填膺。
自恨雁行失序，
顾影自怜。
……

这几句唱词，陈润春用“倾吐式”的感情去处理，让人物吐苦水、吐思念、吐不平、吐喷怒。当唱到“恩情从此绝”时，采取顿字唱法，以很强的力度把“绝”字喷出来，喷发出压在霍小玉心头的最强音，把人物绝望、哀怨之情表现殆尽。

接着唱到“切不可开儿东阁，启儿西棂”节奏加快，在重复“启儿西棂”时，戛然而止，霎时停顿。而后叫句“娘亲呀！”其“呀”的拖腔音调从下往上翻，扶摇直上；又从上往下叫，藕断丝连，很见功力。

最后五句，曲牌又回到〔水过浪〕。“死别吞声留遗挂”一句，行腔断处，斩钉截铁；行腔连处，情断意不断。结尾一句“莫太伤神”，拖了个长腔，把人物处在极度悲痛之中的感情内蕴表现得细腻传神，把伬唱的〔逗腔〕运用得出神入化，被同行誉之为经典之唱。

伬唱《招姐做新妇》的表演模式及唱腔处理　　伬唱《招姐做新妇》又名《和尚娶亲》，属伬唱洋歌伬的代表曲目之一，是流传较久的福州乡土民俗故事。说的是于山白塔寺和尚“大胆”动了凡心，下山请媒人毛厝姐保媒，毛厝姐既为“大胆”的身世，也为“大胆”慷慨的谢媒银打动，瞅准城南寒门寡妇二官娘急于将三十七岁大龄女儿招姐出嫁的心理上门撮合，从而演绎了一出误会重重、笑料百出的喜剧。

该曲历史上曾以多种形式演出。坐唱中的全堂伬和半堂伬，有唱“全底全白”的，即按故事进行，分角色说唱。有的坐唱者常只摘唱，而不加表白叙说，主要是摘取和尚与毛厝的盘答（人物对唱），毛厝与二官娘的盘答，二官娘与招姐的盘答，以及招姐与和尚的盘答。走

唱者更是只选唱盘答，多以自拉自唱为主，也有演员只管唱，由他人伴奏的。本曲目传统的表演重唱，很少表情动作。

二十世纪五十年代中，陈润春从戏曲和福州评话中汲取养分，创出了"润润伬唱"新形式，对《招姐做新妇》的表演和唱腔作出了新的处理。他们在传统"全底全白"的基础上，为"磨心"演员添加表白，把对白与唱串成一个完整的故事。在表演上加大幅度，显示了伬唱表演中表现与再现相结合的特色。演唱者各执一件乐器边唱边奏，当进入角色时，便停奏乐器乃至起立离位，进行唱、白，并辅以摹拟性的眼神、面风、手势、步法与身姿的表演，以塑造人物，表达曲情。陈润春创造的这种表演模式逐渐定型，四十多年来久演不衰。1984年该演出本经过较大整理，作为传统洋歌伬唱的代表曲目，以三档自拉自唱的形式，到美国、香港演出了二十多场。

"润润伬唱"平常在高台演出该曲目时，小平台中间摆放一张长方桌，桌后及左、右各置一把椅子，演员三人分执六角胡、三弦、琵琶就座。桌之右后方斜置数椅，乐队数人合奏双清、小扣板、碗铃及轮换吹奏笙、横笛、逗管、小唢呐等。

陈润春中青年时期在曲目中身兼招姐和毛厝两角，晚年担任《招》的导演、主弦并表演二官娘角色，对曲目从音乐到表演作了整体的设计，显示了个性化的唱腔、说白功力，以及对曲目喜剧节奏和现场气氛的掌控能力。

这个曲目中的重点难点是传统的几段盘答。每一盘答单一调门一贯到底，使人感到节奏旋律单调重复，针对这个问题，陈润春从音乐设计的色彩上入手加以处理，毛厝上门提亲，二官娘与毛有一大段长达十二小段、每段六句的盘答，一个调门、六轮对唱。陈润春在导演和唱腔设计中要求演员身临其境地深入角色内心，从人物内在情感出发，把自已设身处地地角色化，唱腔依人物心理活动赋予不同的感情色彩和节奏。同时，在唱段某些转折承接处的板眼间设计了一些插白和垫白，既加强了角色与角色间、演员与观众间的交流，凸现了曲目的喜剧色彩，又使曲式的节奏有了一些变化。十余分钟的对唱趣味盎然、跌宕起伏，台下笑声不断。毛厝上门提亲，第一句要问的当然是招姐的年龄。二官娘的答唱"论年纪三十七也没好大"，陈润春以高腔起音唱"论年纪"一下子抓住了观众的注意力，同时刻画了这位寒门寡妇阅历沧桑，处劣势而力图凭外在的自信取信于毛厝的老到。待唱到"三十七"三字时音调音量都压低，凸现了二官娘生怕因女儿年龄太大刺激毛厝，吓跑了这个好不容易等上门的媒人的心态。之后一个非常短的停顿，满脸堆笑把目光投向台下的观众，提高了音调音量，停弦无伴奏唱出了"也没好大"，既避开了与毛厝对视的尴尬，又把观众带入了曲目的规定情景。无伴奏既强调了这个噱头，同时很快把演员个人对二官娘和招姐的同情，希望也能唤起观众同情的情绪传达给观众。只这一句十个字三种情绪色彩，俏皮调侃的喜剧意识从别开生面的行腔节奏中一泻而出，马上赢得了台下的掌声和会心的

笑声。对盘答的另一方毛厝，陈润春设计了这样的表情层次：先是漫不经心，因为她此行的目的只是哄得二官娘同意把女儿嫁给被她花言巧饰为名叫曾家的男方（利用谐音，遮掩了男方的和尚真相），当听到“三十七”时，本能地一惊，继而马上想到自已终是为钱忙，和尚也没胆量三挑四捡，所以当二官娘说完“也没好大”时，毛也满脸堆笑地在板眼间插了一句“不大，不大”，观众又爆发一阵笑声。在这一段三十六句的六轮对唱中，陈润春以同样的调门刻画了二官娘这个人物在媒人上门时的喜出望外，说媒过程中爱女心切同时又要遮掩自已寒门冷落、女儿有晕乎乎毛病的尴尬，以及对毛厝介绍的男方一时的疑虑，继而被毛厝如簧巧舌打消疑虑之后，以为天上掉下了一个好女婿的狂喜等多种复杂心态。同时把媒人毛厝因为不敢说破自已是替和尚来提亲，生怕挨骂，说媒中外表潇洒心中实则如履薄冰，几次差点说破以及终于发现二官娘因心急嫁女实则警惕性不高的情况后，把双关句越说越顺溜，越来越忘乎所以的情态，表现得淋漓尽致。在整个曲目的其它几个盘答中，陈润春同样依着一个“情”字，从人物情感线出发，设计唱腔、道白，决不被固有的曲调板式羁绊手脚，以单纯的洋歌曲调唱出了人物的丰富情感。同一个曲调根据人物情感的不同都有新的处理。在节奏、色彩上富于变化，层层迭起，缓缓而落，在寓情于曲，字重腔轻，以情带腔，琴随腔转上见功夫，唱腔明白如话，以说带唱而近似于吟诵，在变化不多的曲调中唱出了新境界。同时使这个传统喜剧曲目不是依靠大幅度、夸张的表情动作留在观众心中，而是以平实质朴生活化的表演，通过向人物内心开掘，寻求心理上的幽默、风趣，使曲目同时具有喜剧美的内蕴。

南词《罢宴》　新编南词曲目。由南平市南词剧团青年演员李丹演唱。

南词说唱采用普通话演唱，念白略加上韵。南词说唱《罢宴》运用南词演唱一人扮演多角色，随着曲目情节人物需要，时而进入角色，时而跳出角色的演唱特色，完成曲目的创作初衷及艺术效果。是重唱功的南词。在新中国成立后，尤其是南词戏剧团成立后，吸收了许多戏曲表演动作，《罢宴》表演与常见的“表演唱”类似。

演唱者在优美、流畅的南词前奏曲中上场，伴着鼓点，运用满腹丹田气，以清晰、饱满的普通话韵白，念出了四句开场“引子”，直入曲目主题。

白发锦袍器宇轩，
擎天驾海盖世勋。
一代名相唱寇准，
寿诞罢宴美名扬。

说白时，用纯正的普通话：“说的是宋朝仁宗年间，有一人名叫寇准，他功劳盖世，为官清廉，人称一代名相。今日里，正是寇丞相五十寿诞之时”，演员提高音调带上韵白：“只见那相府中——”，接着以有较强叙述性、抒情性的南词北调唱出了：

满堂生辉烛光艳，

笙管鼓乐舞翩跹。

文武百官献寿礼，

礼品百彩乱花眼。

三叩一拜呼千秋，

歌舞升平赛仙宴。

在演员述唱中，从堂中走出老婆婆，此人正是寇准少时乳娘。寇准十分敬重她，称为刘妈妈。这时，演员从说书人突然进入刘妈妈的角色，以鼓签拟拐杖，步履蹒跚，摹拟白发老人状态，转用低沉、凝重音调，以慢板〔正韵〕曲调，唱出了她的忧愁情绪：

一路观瞻沉步移，

忧忧长叹心中起。

笙管齐鸣袅袅音，

却闻饥民声声啼！

唱到此，刘妈妈百感交集，发自内心痛楚，唱腔曲调转为〔弦索〕快板，痛述了相府的铺张排场，民间民不聊生悲痛情景。

苏杭锦缎满堂秀，

百姓衣裳难遮体。

两相对照心不平，

老眼昏花泪沾衣……

当老妈妈得知相府小管家去苏杭采办寿礼被灾民哄抢，要被相爷杖打八十大板时，她急中生智，从桌上拿起一瓶老酒，喝了个瓶底朝天。演员进入刘妈妈角色，表演时醉态摇晃之时，忽又跳出角色，换了说书人的语调，向观众表白演唱：

刘妈妈借酒壮胆量，

跌跌撞撞绕道打回廊。

突然扑通一声跌在地，

烛泪成堆油滑把人伤。

突然间，传来一声“相爷到”！演员挥起鼓签重重一击扁鼓，“嘭”的一声，演员摇身一变，扮为寇准角色，用威严的口气问：“谁人在此啼哭？”寇准一见，是“刘妈妈”！急忙低下身架伸出双手扶起老妈妈，用关切的口气：“刘妈妈，你怎么醉了，为何在此啼哭？”演员一改身段、口气，以半醉半醒的神态：“相爷，老奴方才打回廊下走，被蜡油滑倒，忽然想起老太夫人不觉掉下泪来，失声一哭，不料惊动相爷、夫人，真该万死。”演员说到此，向前一跪拜，然后演员一转身，以寇准的身分：“老妈妈，快快起来！”……这些动作一转一换，都以虚拟表演程式，由一人扮演向观众明确交待。寇准说：“老妈妈，你被蜡油滑倒，却为何想起老太

夫人呢?”演员又换为老妈妈角色,一段追忆的南词音乐起,深情地说:“老爷、夫人且听了”,演员从剧中人的老妈妈,以南词《正韵》曲调,优美、抒情、清雅地唱出:

太夫人扶孤儿度日神伤,

当良师教子把钗环尽当。

数九天寒风刺骨夜深沉,

挖东壁借光照你读书郎。

演员以激动、深情的情绪,敲击着伴奏鼓点,加快了音乐节奏,双眼含泪,发自内心的期望唱道:

当慈母缝补浆洗十指破,

支门户节衣缩食咽糟糠。

实愿你不负十年寒窗苦,

实愿你一朝功成登金榜。

演员一击鼓,“嘭”的一声,音乐静止,双手向前一扬,轻轻地呼唤,清唱:

相爷啊——

此时音乐进入以南词〔北叠〕曲词,演员用叠句式的叙述节奏唱出:

如今你功成名就衣锦袍,

太夫人九泉欢喜举目望。

盼你成名不负少年志,

盼你做官莫把母训忘。

盼你做官常将百姓疾苦念,

盼你做官保国保民保安康。

音乐节奏转向慢板,演员凄苦地痛述:

今日里相府寿灯辉煌,

天下旱江南田荒蝗虫狂。

你可知几多疾苦在民间,

演员唱到此,以激昂的抛腔,责问寇准:“你可知遍地难民闹饥荒。”这一句的散板拖腔,演员将悲愤情绪推到高潮。这时,“嘭、嘭”两声鼓响,演员一退一进,双手一扬,举起了“寒宵课子图”。寇准一见此图,如见已故亲娘,演员此时一大转身,双手抱拳,两腿一跪,高声凄苦地喊出:“娘亲”!紧接着唱出:

见娘亲禁不住热泪汪汪,

望图像唤起我无限思量。

哭娘亲含辛茹苦抚孤儿,

痛只痛临终无有话衷肠。

儿小时心性顽皮无拘检，

好娘亲寒宵苦教读书郎。

她仪容楚楚，一身刚正气，

教孩儿读书取功名，当清官……

演员随着音乐激进、转速，又以悔恨交加的内心情绪唱出：

谁知我居功自傲把民忘，

相国府重门高墙把我挡。

看不见天下灾荒民不安，

只知道我丞相荣华声威扬！

这时，演员双手颤抖，声泪俱下，音乐转为悲沉，唱散板哭腔：

娘啊娘——

我忘了，忘了拳拳的一片慈母心，

我忘了，忘了抚我成长亲生娘。

我愧对国恩受高禄，

我羞对黎民枉为相……

演员在激越的音乐声中，紧击扁鼓，"嘭"的一声，寇准对着大堂高喊："罢宴！"这时演员从扮演寇准的角色中跳出，以说书人的身份向观众点评，唱道：

且莫忘蒙国恩勤政爱民，

忆苦情弃纵乐谢罪天下爹娘，

"罢宴"一声惊世人，

以古为鉴正气扬。

南词从坐唱发展到站唱，且增加表演幅度，大大提高了南词的表现力和观众的接受度。

锦歌《台湾阿婆看女排》 锦歌创作曲目。锦歌有三种表演流派：走唱、堂字派和亭字派。堂字派和走唱，均为演唱者手持月琴，自弹自唱，条件好的堂馆则加以二弦、三弦（或扬琴）伴奏。亭字派以南琶和洞箫为主奏乐器，有乐队伴奏。演唱者一般不弹奏乐器，而持打击乐器——箪（拍板）以起指挥作用。以上各种传统表演形式，演唱者始终以第三人称在叙述故事。本曲目则融合各流派的表演形式，以小型乐队伴奏。演唱者既是说书人，同时也表演曲目内容中的各种人物（第一人称），这在锦歌传统表演中是一次重大的突破。

《台湾阿婆看女排》表现一位祖籍漳州的台湾阿婆关心、热爱祖国女排和思念家乡的情怀，以风趣、诙谐的情调，用漳州特有的方言唱出极具漳州特色的各种风味小吃和丰富的水果，具有浓郁的乡土气息。

演唱时，演员怀抱南琶，改平抱为斜立四十五度角，以利表演。演员面对观众，伴奏乐

队在其左侧,可与演员交流。一开场,在短短的轻快的音乐声之后,演员以甜美、明亮且富有感情色彩的语调念道:“台湾阿婆真趣味,从小就是排球迷,天边海角开球赛,她三更半夜也赶去。噢! 话说那一年”,这时,乐队响起抒情的乐声,演员以轻松愉快的曲调介绍当年夏季奥运会,女子排球夺魁赛在美国洛杉矶举行时,台湾阿婆为一睹唐山姑娘的风采,携带全家老小飞赴洛杉矶观看比赛的盛况。突然,演员站起来,用第一人称表演阿婆观看比赛的认真姿态,并激情地惊喊:“零比一……零比二……哎哟!三局都了去!”演员立即又以说书人的身份向观众唱道:“美国人跳起迪斯科,阿婆的心肝啊,真像利刀刈一裂呀衣……”。把阿婆当时对中国女排在预赛中输给美国女排的心情表演得淋漓尽致。

紧接着,演员以平静的音调,优美的唱腔唱出当晚阿婆独自沉思,猜想唐山姑娘初战失利的原因,突然悟出:这定是饮食不适宜所致,姑娘们吃惯家乡菜,不适合吃这“番仔物”,因此想起祖籍漳州正是女排的集训地,赶紧“贡电”(打电话)去给漳州的亲兄弟,索取女排的食谱,并即刻传真到了洛杉矶。在这段极富情感的演唱中,演员以其优美的嗓音和独特的闽南土语,回忆了阿婆那甜蜜的童年和山青水秀的家乡,极其巧妙地把漳州最具特色的各种风味小吃和时令水果,如数家珍,一一唱出,使人流涎。等阿婆在华人社区将各色小吃备齐送到赛场时,欢声雷动震天宇。原来决赛刚结束,只见唐山姑娘们抱头哭啼啼!演员又以第一人称,表演阿婆见状不解的表情叫道:“哎呀! 哭什么? 是不是又再输去了?”这时,乐队奏响中华人民共和国国歌,阿婆不知是国歌,便诙谐地又说又唱:“咦!这歌声听着这么顺耳,一点也没有‘番仔’味! ……啊! 你看! 你看! (演员站起来,兴奋地表演起来)场上升起一面五星红旗,咱唐山姑娘走上领奖台,郎平她高举奖杯笑微微啊笑微微。”演员马上又以第三人称唱道:“各国朋友伸出大拇指,高呼中国了不起!”这时乐队人员用普通话和英语反复高喊:“中国了不起! 中国了不起!”阿婆也大声喊着:“唐山姑娘了不起!”把演唱推向了高潮!

在平稳的音乐声中,演员又回到原来的位置,非常风趣地唱道:“台湾阿婆真趣味,笑得眼泪满脸是,二日以后才想起,不知啥时笑掉一排金嘴(牙)齿!”

舞 台 美 术

福建曲艺舞台美术从其演出形式上看，大体可概括为两大类：一是民间的流动走唱、撂地为场和室内的平地演出形式；二是临时或固定的舞台演出形式。不同的演出形式，呈现出不同的舞台美术表现方式。

流动走唱的曲艺艺人其着装和所用道具简单。一般艺人的演出服装趋向生活化，而道具则多以伴奏乐器模拟。

撂地为场的平地演出形式，早期在民间非常活跃。它的随意性也决定了舞台美术因陋就简、随机应变的特点。艺人多着生活便装，但也有的艺人在服装、道具方面较为讲究，以寻求演出的美感。在露天空旷场地演出中，艺人们往往以白石粉画线或围牵草绳，画出方形或圆形的表演场地，以此隔开听众，强化表演区。倘若在公园演出，艺人则大多选择亭子为台，以达到突出与美化“舞台”的效果。同样是平地演出，室内又与露天有别。由于献演性质和条件的不同，在室内演出中，艺人对服装、化妆、道具、场地的美化上都更为讲究。一般皆摆有桌子、椅子，并饰有桌围、椅帔。演员化淡妆，服饰装扮较为讲究，道具也趋精致美观，由此呈现出更为专业化的特有风采。

露天棚台（福州等地民间俗称高台），为民间应曲艺演出而临时搭架的舞台。民间以名目繁多的曲艺演出使临时性高台形式大为盛行。它不但具有改善观众视觉效果的良好一面，又有临时拆搭、随地架构的优势。艺人们频繁地在高出地面的舞台上演出，自然也更加注重形象的美化，一般都备有演出服饰。台上也有相应的摆设与舞台饰物。随着棚台的不断发展，甚至出现了富丽堂皇的“锦棚”。

固定舞台，是固定建筑演出场所的舞台。基本上有两种类型，一种是专供曲艺演出的固定建筑舞台，一种是非曲艺演出专用的固定建筑舞台。所谓非曲艺专用的固定建筑舞台，大多是与戏曲共用。作为戏曲之乡的福建，各地民间的戏曲舞台可谓是星罗棋布、多如繁星。它在相当大的程度上为曲艺演出提供了方便，常常成为曲艺演出的理想场所。而专供曲艺演出的固定建筑舞台，则指：书场、茶楼、酒楼、曲艺场、澡堂等场所内专为曲艺构筑的固定表演台。在这些固定建筑舞台中，由于条件的优越，使曲艺舞台美术得到逐步发展。仅舞台背衬就有：固定屏风、折合式多联屏、布制天幕，甚至发展到专门设计的标志式图案纹样装饰等；舞台演出用桌形式多样，有长方形桌、八仙桌、特制讲台等，桌围、椅帔面料讲

究，刺绣精致；演员在化妆、服饰的美化上趋向自觉；舞台道具丰富实用，且注重精致、美观的装饰效果。照明器具也逐渐从火把、火碗、松明、油灯，一直发展到汽灯、电灯。总之，舞台美术在长期的演出过程中得到了不断发展。

中华人民共和国成立后，文艺事业空前繁荣，伴随着曲艺艺术蓬勃发展的舞台美术取得了很大变化。灯光、音响设备的不断改进，化妆、服装的更加讲究，固定舞台的不断增多，舞台装饰的刻意设计与新材料的运用等，都使得曲艺舞台美术在原有基础上得到较大的提高。

舞　台　装　置

在福建民间曲艺演出中，野外流动演出一般没有演出装置。而在相对稳定的书场演出场所中或多或少都有演出装置，常见的简单装置有桌子、椅子或加饰桌围、椅帔。在客观条件较好的演出场所内，有的则在舞台后区设置画屏或衬幕。其他舞台装置多根据特定环境及不同曲种演出特点与需要而设。因此，曲种的不同、演出场所的不同、演出性质的不同，使曲艺舞台装置也就呈现出各种不同的形式。

固定书场装置　固定书场为室内演出场所，场内多筑有固定舞台，台的高矮、大小尺寸没有严格规定。舞台演出摆设，一般根据演出曲种而定。若是演出福州评话，一般的摆法是舞台前方正中，横摆一张高约一百一十厘米、长约一百厘米、宽约五十厘米木质特制讲台或饰有桌围的桌子，桌后摆一张供艺人坐的木制高脚凳。讲究一些的是在讲台高脚凳后竖有国画、书法装饰的联扇屏风，讲台上摆着插有鲜花的花瓶，甚至在书场四周柱上挂有应景楹联。中华人民共和国成立之前，讲古每当讲《封神榜》之封神时，需在舞台后方设神坛，排列香案，供香花、燃烛、焚香以敬神。案上还摆放着黄旗和打神鞭，案后墙上贴红榜，上列诸神姓名及封号。倘或伬唱在书场演出“一人戏”、“磨心磨手”、“香炉脚”、“八仙桌”等分别为一至四人的演唱时，除“一人戏”可摆也可不摆桌子外，一般在舞台正中前方，皆摆一张高约八十厘米的用番红木精制的长方形桌。桌子前面绑有以红绸缎为底、上绣金线图案及班名或领衔主演者姓名的桌围。演员坐着罩有红绸缎、绣金线图案椅帔的直背椅。演“一人戏”时，可摆一桌一椅，也可仅摆一张椅。“磨心磨手”为二人演出，两张坐椅分别摆于长方形桌后或桌子左右两侧；“香炉脚”为三人演唱，有三张椅，一张摆在长方形桌子后面，另两张摆在桌子左右两侧；“八仙桌”为四人演唱，有四张椅，两张摆在长方形桌子后面，两张摆在桌子左右两侧。一至四人演唱的伬唱，一般舞台上不作其它布置，但少数场所，亦有在小舞台后区摆设以国画、书法为装饰的四扇联屏风。而在八人演唱的“长桌”演出时，用两张番红木长方形桌横联成演出用桌，演员坐椅成八字形排列。

露天棚台装置　民间露天棚台，多为聘方在街头、店面、宅第或空旷场地临时搭建。就地取材，构法不一。有摆放长凳，架上门板构成舞台的；有以长凳为基，上铺床板搭成舞台的；也有用粗圆木条搭架，铺上木板建成舞台的；还有用事先预制的舞台木料构件拼搭的舞台，演出时搭起，演完拆收保存。露天棚台大小尺寸根据演出需要而定。舞台大多背面倚墙、三面开放，唯 有特殊情况才独立构筑。棚台一般不支架顶盖，但也有根据需要而架设顶篷，以遮阳或避雨。棚台演出多用墙面或挂上布幕作为舞台背衬，一般因陋就简，取用现成桌椅，在长方形桌前绑上绣有班名的桌裙。舞台桌椅摆法，各曲种大多与固定舞台演出摆法相似。但也有因演出环境的变化而出现不同的舞台摆设，福州评话就较特别：舞台上一律借用普通长方形桌，桌子不像固定书场那样横摆而改用直摆，桌后置放供艺人坐的高脚凳。如此摆放，据说是因为聘方为表示对“评话先生”的尊重。在直摆的长方形桌前半部摆上插有鲜花的花瓶和供评话员食用的点心，后半部则摆放演讲时所需的铙钹、醒木等演出道具。这样，花瓶和点心不会与表演道具混杂一起，以避免影响评话员讲演。而且听众也可以从左右两侧看到评话员的表演，扩大了听众的视觉空间。福州评话在棚台演出，还要在舞台边上贴一张红纸海报，上书：谨订某月某日下午(或夜)某时，邀请著名评话员某先生演讲清书及某书名全台，庆祝(或嵩祝)×××××或祈祝(或祝愿)人丁发达、合境平安(用于神诞、乡社。如庆祝结婚、生辰、洗儿等，则另用其他适当祝辞)，×××谨订。

泉州的南音锦棚颇具特色。它是南音演出最高规格的专用舞台，一般在各种节日庆典或重要喜事、盛会活动演出时使用。锦棚通常搭在通衢叉路口或喜庆活动中心场地。台高约一百厘米，宽、深各约六百七十厘米。舞台两侧悬挂竹帘或布幕，台后挂有背衬，棚台呈单面开放式，棚口横挂锈金大红的南音社团锦额，台口左右两侧竖挂长条灯联。舞台背衬为布幕，幕上挂名人中堂字画，幕前正中横置长案桌，摆茶果香花等及供奉郎君神像。案前右侧置凉伞，上书“御前清音”。有的还写上“肃静回避”。台上高悬宫灯，舞台正中则排列南音四管及持拍演唱者的五张太师椅，四管乐器太师椅前另配垫脚小金狮四只。也有的在二张乐座之间置一配套小茶几，显得古色古香。条件好的还配有全套金聪凸绣的桌裙、椅帔，舞台显得富丽堂皇。

堂会装置　堂会演出多在深宅大院的厅堂与天井中进行。表演区设在厅堂的不搭台，设在天井中的多搭临时舞台。但不管是有台或无台，演出摆饰都基本一样，皆十分讲究。所不同之处，在于各曲种间摆设有别，从而显示各自的特色。飏歌演出时，厅堂后区横摆三张八仙桌。桌上后方摆有高一百厘米左右的、以名人字画装饰的联扇围屏。八仙桌正面，绑着绣有飏歌社社名的红绸缎桌裙，正中一张八仙桌上，在桌前摆有上书“某飏歌社”的明骨灯。八仙桌前面平地上，铺有大面积的红氍毹，为演唱区域。桌前的氍毹上，置三张横排直背椅，为司鼓等打击乐乐师座位。其左右两侧前方，相对应地各摆四至六张扎有红绸缎绣金椅帔的直背椅。左侧为演唱者座位，右侧为弦管乐师座位。坐椅之间置有茶几，

几上摆水果糕点。弦管乐师座位前,还摆有琴架,以及供唱"掏岭"(即帮腔)艺人坐的四张小凳。厅堂前廊正中间,摆着高约一百五十厘米的雕花油漆大锣架,架上扎以彩色绸花。锣架两侧,各摆一个供茶水和热毛巾的茶盘担。观众席虽设在天井中,但厅堂左右两侧紧靠墙壁处,也各摆一排听众坐椅。

伬唱曲种在厅堂演"半堂"和"全堂"时,其场面铺陈也很大。伬唱的演出用桌为二张或三张八仙桌直拼竖排于厅堂正中,最里面的一张八仙桌正中摆放"横哨盒"。八仙桌后坐乐员,演员成八字形分坐八仙桌左右两侧。乐员坐椅后面,陈设精制的绢画双重六扇排伬屏。演"半堂"伬时,乐员坐椅旁摆放红木雕花、油漆贴金的琴架。在"全堂"伬音乐伴奏中,如用打击乐,乐员坐椅旁还要加摆红木雕花、油漆贴金的挂大锣的锣架。"半堂"、"全堂"演出用的桌椅,均披有红绸缎面料精心绣制的桌裙、椅帔装饰。

南词堂会演唱,一般在厅堂中央摆一张或二张拼成的八仙桌,桌上摆放香炉、烛台。演唱者三五人至十余人不等,各操不同乐器,三面围坐在八仙桌旁。椅帔为红色绸缎面料,上绣花鸟图案。桌围为双层绸缎制成,上绣精致的龙凤图案和班名。表演区后都置有书画联扇屏风。演出中,为使听众明白唱词,特于演区前侧设一特制木架,上挂抄有大字唱词的厚纸板,由人以"拉洋片"似地及时转换纸板上的唱词(类似现今幻灯字幕)。

庙台装置　曲艺在庙内华丽的固定舞台演唱,因为固定庙台建筑上已有雕花彩绘中屏,一般不再设计背衬饰物。但在一些较宽深的庙台上演出也有使用联扇屏风的,以此切隔舞台空间,使曲艺演唱更贴近听众和集中听众的视线。庙台演出使用的桌椅没有严格限制,庙内或居家使用的八仙桌、长方桌均可。各曲种在庙台中演出,舞台摆设一般与各曲种在其它舞台演出相似。但在某些演出器具和摆设上会有特殊讲究。如南词在庙台演出,舞台上用的大鼓架及笙盘架上要饰以太极八卦图等标记。善书的太上感应篇在庙台讲演时,舞台后区中间要摆放菩萨神位,讲演用的长方桌,一般横摆在菩萨神位右侧前方,扎有桌裙,桌上摆放香炉。较为特别的是,讲演者要侧身站于桌后演讲。民间道坛演出驳邪歌,还出现在庙堂内临时搭台之举,俗称师台,为道坛演出专用。师台位于神案前,台前上方挂有帷帐,神案则成为舞台的通用背景,因其祭祀的属性使舞台显得宗教色彩极为浓厚。

化 妆 与 服 装

福建大多数曲种的民间艺人在演出时不化妆,只有少数曲种的艺人在演唱时,脸部施以淡妆,有个别曲种则需作一些勾脸等特殊的化妆。曲艺艺人演出一般不穿戴专门的演出服饰,多为一些共用的服饰,如汉装彩服、旗袍、长衫等。畲族曲种演出时艺人则着畲族民族服饰。少数曲种演出则着一些特殊服饰,如九莲唱的三教服、南词的道袍等。中华人民

共和国成立后，曲艺演员在会演和晚会演出中，脸上亦施以淡妆，有描眉、抹口红、缀耳饰等简洁的美化处理。演员的发型、头饰亦趋于多样化。演员穿戴一般仍以共用服饰为主。少数曲种演出也出现有采用与所演唱曲目中的人物相适宜的特殊装扮。

淡　妆　即艺人对面容作轻微美化和修饰的化妆。伬唱等少数曲种的艺人多有采用。他们通过描眉、抹口红和略施颊红等简洁的化妆，使形象显得轻淡典雅、端庄秀丽、美而不俗。中华人民共和国成立后，淡妆形式在会演和晚会演出中更多地被曲艺演员所采用。

特殊化妆　即艺人在曲艺演出中采用角色化的特殊化妆。如武平船歌艺人，对角色形象的表现有自己独特、且又简洁的表现方式，扮演艄公的演员，只需戴一顶船型毡帽，鼻夹八字须，便简单地勾勒出船公的形象。在道坛演出的驳邪歌曲目中，还出现对特殊角色的勾脸化妆，像《雷王公》中念[灵山拜佛主]的老鼠精，其面部就勾鼠脸，身穿员外帔，手执纸折扇进行演出。

长　衫　男性演员普遍共用的传统服装。福州评话、伬唱、南音、讲鉴、南词、讲古、善书中讲"太上感应篇"等曲种的男演员多穿此服，脚着千页底黑布鞋。夏季长衫多采用绸缎式细麻布面料；冬季长衫（又称长袍）多用深色毛料，以绸缎面料制成的长衫更为常见，甚至一年四季都可以穿，天气变化时只换内衣。夏天多为浅色，冬天多为深色。长衫的袖子都比较宽松。南词演员偶尔还在长衫上外加马褂。

旗　袍　福州评话、伬唱、南词、南音等曲种女性演员最常用的演出服装。早期艺人穿旗袍，脚着缎面绣花鞋和肉色袜。后来艺人多穿红、白、黑皮鞋。旗袍式样随不同时期时尚款式而变。旗袍有长袖、短袖或无袖三种。长袖旗袍最为常见，一年四季都可以穿。面料多为绸缎，其颜色多种，一般以红、蓝色调居多。袍上多以绣花缀饰。旗袍多为直领，领子、袖口有的还有彩布镶边。

汉装彩服　福州民间亦有称其为汉衣汉裤或平衣平裤。汉装彩服以纯色为多，男的穿直领对襟、布排扣短衫和长裤；女的穿直领、斜襟、布扣短衫及长裤。衣裤多有彩布镶边。福州评话、南词、伬唱艺人演出时穿的汉装彩服，男性多穿白色短衫，着深色长裤；女性多穿纯色红、白、蓝、绿或微带彩花的斜襟短衫、长裤。校场伬主唱及伴奏者多为成年妇女，头发梳髻，多穿纯蓝斜襟短衫黑裤，着黑鞋；随从演出的女孩，头发梳辫，辫上扎彩结，有的头上还戴花，身穿斜襟彩花短衫、长裤，脚穿绣花缎鞋。大广弦说唱曲种在二十世纪二十年代鼎盛时期，经济条件较好的艺人，每逢迎神赛会参与踩街演唱时，夏天多穿浅黄色印度绸衫裤，系红色丝绸腰带，脚穿黑色白底布鞋。冬天穿蓝色哔叽衫裤。

便　服　为曲艺艺人日常穿用的生活服装。民间大多曲艺艺人都有穿便服演出的情况。在不同时期、不同的经济条件下，便服演出也呈现出不同的景象。中华人民共和国成立以前，像大广弦说唱及锦歌等沿街卖唱为生的贫困艺人，身着便服大多破旧。而在堂

会、高台、固定演出场所演出的艺人，所穿便服，一般较注意整洁大方。中华人民共和国成立后，便服演出逐步讲究。尤其是男演员穿的中山装、列宁装，男女演员皆穿的白衬衫、深色裤，女演员穿的连衣裙，都曾经盛行一时，甚至成了较长时期中男女演员登台演出普遍采用的服装。二十世纪八十年代以来，便服演出趋向丰富多彩，男的流行穿西装和款式新颖的衬衫，而女的更是随着时尚服饰不断变化。

道　袍　曲艺演员在庙会（大多属道教范畴的活动）演出中穿的特殊服装。如南词艺人过去在庙会宗教仪式中所穿的绣有八卦图案的特制道袍。

九莲唱服饰　为九莲唱艺人演出所穿戴的特殊服饰。三教服是莆田民间宗教“三一教”创始人林兆恩亲自设计制定的，其包括帽子、衣裤、鞋子。帽子叫“三纲五常帽”，帽上缀着金线，正前方三块图形代表“三纲”；帽顶制成五瓣莲花状，代表“五常”。“三纲五常帽”代表儒教。衣裤是蓝色黑边，与一般道士服无多大差异，代表着道教。鞋子为僧鞋，代表着佛教。

道　具

福建曲艺演出根据不同的曲种，所用道具大体可分为三种类型。第一种是一物多用性的道具，如：通常使用的醒木、折扇、手帕、铙钹、箸等等。这类道具在曲艺演出中与表演关系最为密切。

第二种是乐器类道具。乐器在曲艺演出中主要为伴奏所用，但有时也会被借助为辅助表演的道具，而乐器上的饰物，往往在演出中起着装饰与美化的作用。

第三种是特殊性道具，如：目连牌、船灯、畲族祖图、小黄旗、打神鞭等，这类道具在演出中起着特殊的辅助作用。目连牌是唱曲子艺人参加民间祈福消灾仪式演唱时使用的道具。船灯则为船灯曲种艺人表演的重要依托，并具有展示表演的特定环境、烘托演出气氛的作用。而畲族祖图是鮘鱑祈曲种艺人在祖寮（祠堂）演讲时经常必备的，讲族史时艺人可根据祖图所展示的画面进行宣讲。这一类辅助性的特殊道具在演出中一般不可替代。

中华人民共和国成立后，除了少数具有封建迷信色彩的道具不用外，其他辅助性道具基本不变。

醒　木　又称“惊堂木”。福州评话、伬唱艺人使用之道具。多用红木等硬木制作，伬唱艺人也有使用牛角和象牙制作的。醒木尺寸没有严格规定，一般以艺人自己感觉好用为宜，多不上漆。福州评话艺人使用的醒木多不雕花，有的只在醒木两侧刻横纹，防止使用时从手中滑脱。伬唱艺人常使用雕刻精致的醒木。

折　扇　评话、说书、伬唱艺人使用之道具。扇骨有木骨、竹骨两种，扇面分纸面和

绢面。福州评话艺人皆用棕榈木细骨黑扇，长约二十五厘米；说书艺人亦多用黑扇，木骨或竹骨均可，尺寸没有严格规定；伬唱艺人用竹骨纸扇或檀香木绢扇，多白色或浅色扇面，一般男的用长为二十八厘米的折扇，女的用长为二十六厘米的折扇，且多系扇穗装饰。

手　帕　福州评话、讲古艺人使用之道具。多用白色素面手帕，长宽约四十厘米左右，棉布或丝绸面料制成。伬唱艺人用的手帕，多为浅色丝绸面料，亦有红色的。表演动作幅度大的曲目，多用长宽各为五十厘米方帕；表演动作幅度小的曲目，多用长宽为三十至四十厘米方帕。

铙　钹　福州评话和伬唱艺人持用的乐器，也是表演之道具。为黄铜制作，其边缘直径约十八厘米，内泡直径约六厘米，比一般同直径铙钹内泡小且浅，材质亦比一般铙钹略厚。内泡中钻圆孔，系有装饰性红绸方帕，方帕大小按各演员的喜好选用，大约长宽在二十厘米至五十厘米之间。闽东评话所用的铙钹则比上列稍大。芗曲说唱的荷叶说唱形式中所用铙钹，即大镲，系镲方帕更大些。

箸　福州评话、闽东评话、芗曲说唱的荷叶说唱与伬唱艺人持用之道具。竹制或木制，长约二十五厘米，从头向尾渐渐变粗，尾端手执处刻有细纹，以防脱手，有时亦可以用吃饭的筷子代替。

钱　剑　校场沿伬唱之道具。分长和短两种。长剑长约七十五厘米，两端各有两个装有铜片的长孔；短剑长为三十厘米，两端各有一个装有铜片的长孔。剑身为直径约二至三厘米的竹棍，两端各系数条长约五十厘米的红绸带。

嘭　鼓　嘭嘭鼓艺人所用的乐器，也是表演之道具。鼓身多采用水竹或麻时竹等粗大的竹筒制成，长约一米左右，鞔上鼓皮。各地民间制法略有不同，闽南多以猪油皮制成鼓面，闽东则用豚鱼皮或鲨鱼皮制作鼓面，考究者还在筒身雕绘鱼鳞，酷似鱼状。

目连牌　唱曲子艺人参加民间祈福消灾仪式中，演唱目连救母类曲目时用的道具。由长一百七十五厘米、宽三十三厘米的白布做成，以竹竿或木棍扎架挑起，牌上有小口袋供插香用。

畲族祖图　祖图是觞觚祈艺人重要的辅助性道具。是根据畲族族源故事，以连环画形式画在长卷纸上的史诗式图画。

船　灯　是船歌（又称“船灯”）曲种艺人演出时必须使用的道具。其先用木条制成空心灯架，呈船形。船舱中空，外用色纸、花巾等围裹，扎成彩屏，饰以花草、虫鱼及人物图案等。舱顶覆盖彩布，四边垂饰彩穗，前后舱门挂布帘、镜子等饰物，船身两面横向垂绑长条彩布。整个船灯形象尤如一条小彩船。演出时，船舱中藏有一名挑船的艺人配合船前与船后的演员进行表演及帮唱。旧式船灯长约二百五十厘米，宽约八十厘米，高约一百七十厘米，重约十五公斤。中华人民共和国成立后，艺人对船灯进行了改制，新式船灯则按节目内容需要制作，更加轻便，装饰简洁、美观大方。

照 明 音 响

昔日曲艺舞台照明非常简单。白天演出不用灯光，夜间演出多用民间生活灯具或经过改制的照明器具。早期多用火把、松明、植物油灯、烛灯、煤油灯（福州民间俗称“洋油灯”）和马灯等照明器具。火把照明多在农村，采用干竹皮扭编成麻花状，直接点燃。演出时，多燃几支围在表演台三面，燃烧的火把亮度很大。过去闽北一带还使用一种特制火把，只要砍一截约一人高、茶杯粗的青毛竹筒，在头一竹节中灌进煤油，用破棉絮塞进去作“灯蕊”，点起来通明透亮，只在舞台前左右两侧各架一支火把就够了。民间也有用松明（民间也俗称“松光”）作为舞台照明，一般用铁丝编成两只网兜挂在舞台两角上方，网内架起一堆积脂较多的老松木，点燃起来，火光很亮。早期演出采用植物油灯照明的，在民间各地最为常见。灯具形式也最丰富，一般有碗灯、羊角灯、三朵莲、满堂红、竹筒灯、明骨灯等。其中“满堂红”照明亮度颇佳，演出时只挂两盏即可，闽南、闽东一带多有使用。“满堂红”灯具为铁皮制成，主体形如桶状，里面装油，周围插镶几个铁皮管，管内穿有灯蕊点燃。至于演出所用的烛灯，有台烛和形状多样的燃烛灯笼，堂会使用最多，点燃的灯笼，雅致美观。而煤油灯和马灯皆有透空玻璃罩，灯的亮度可以调节，且遇风不易熄灭，故为舞台照明所常见。二十世纪初至三十年代，在曲艺舞台上已开始使用汽灯（民间亦称“磅灯”），它在上述照明器具中算是最先进的，灯亮度大且使用方便。汽灯有两种，其为坐灯和吊灯。坐灯的气罐与灯相连，气罐和网纱较小，常打气，亮度比吊灯小。吊灯显得较大，气箱与灯分开，气罐大、不常打气，网纱大，亮度也大。汽灯亮度高、照射面大并且无烟，这是往日灯具所不能比的。中华人民共和国成立后，城市曲艺演出一般都逐渐采用电灯照明，只有在无法通电的野外露天广场和农村演出，依然使用汽灯或油灯。二十世纪五六十年代，曲艺艺术在剧场、戏院或剧院中演出时，已使用面光、顶光、侧光及天幕色光等。

早期曲艺演出没有音响设备。中华人民共和国成立后，随着生活用电的逐步普及，曲艺在大场所中演出也渐渐地使用有线话筒、扩音喇叭等音响设备。二十世纪八十年代以来，许多城市曲艺演出都已使用了现代扩音设备和无线话筒。

机　　构

专业演出团体

厦门市南乐团　　南音专业演出团体。集体所有制。前身是成立于1954年的“厦门金风南乐团”，创办人纪经亩，早期的成员有白厚、白丽华、林玉燕、江来好、庄亚菲、叶成基、叶世岱、沈笑山、卓素清、周雪燕等。

在纪经亩及白厚、任清水、白丽华、林玉燕等名师的指导下，经三十余年的努力，已形成乐团自己的艺术风格。

南乐团在器乐演奏方面，特别注重各乐师之间的默契配合，巧于工细、脉络醒豁、节奏疏密有致、气韵饱满、音律精确、蕴涵丰富。尤其箫弦的演奏技法，在南乐界备受推崇。在唱功方面，讲究“字重韵轻”、“字正腔圆”，寓刚劲于婀娜，发音清丽秀雅。演员多经严格正规的教学、能弹能唱、多才多艺。

乐团重视继承传统与改革创新。整理出传统南音曲目五百多首，并创作了许多新曲目，如器乐曲《闽海渔歌》和新曲目《沁园春·雪》、《迎龙小唱》等。多年来，积累了一批保留曲目，传统套曲有《陈三五娘》、《朱弁》等；经过加工处理的有《感谢公主》、《山险峻》、《告大人》、《春今》、《引娘我不嫁》等；还有新曲目《红军过草地》、《长征》、《琼花》、《故乡情》等；以及洞箫独奏曲《千里共婵娟》、《听见杜鹃》和表演唱《浔阳江头》等。1956年赴北京参加全国第一届音乐周，1957年再次赴京参加全国民间音乐舞蹈会演，并到怀仁堂参加了为中央首长的演出。

二十世纪六十年代初，应香港福建体育会邀请，纪经亩赴港教授南乐，江来好也曾由纪经亩推荐，应聘福建艺术学院讲授南曲。1962年南乐团成立厦门南曲学员训练班，招收了一批青年学员，由白厚、白丽华等执教培训，结业后进入南乐团从艺。

1963年初，南乐团曾应邀赴上海演出。

“文化大革命”期间，乐团被迫解散。1980年10月恢复演出活动，并更名为厦门市南乐团，纪经亩为名誉团长，林文宣任副团长。乐团的青年乐手迅速成长，吴世安、洪金龙、谢树雄、谢国义、欧丽华、王小珠等成为乐团骨干。八十年代初招收的学员经过培训也开始登

台演唱，演出队伍比较整齐。

在 1981 年全省曲艺会演中，琵琶弹唱《心中悲》、《鼓浪屿号载客来》获优秀奖，同年参加省青年演员比赛，吴世安的洞箫独奏获银牌奖，欧丽华的南曲清唱获铜牌奖。

1983 年 9 月，南乐团应邀到香港演出；1985 年 3 月，应邀出访菲律宾演出。

漳州市曲艺团　曲艺专业演出团体。集体所有制。1960 年元月正式成立。顾问林廷，名誉团长颜荣谐，团长黄亚狮，副团长蔡徐明。曲艺团拥有锦歌、南词、南音三个曲种，人员共二十四人。成立时，福建省文化局拨款，作为建团的专用经费，由漳州市文化部门管理。

1962 年，遇国家经济困难时期，漳州市曲艺团被撤消解散。团员们为了生活和保全这几个古老的曲艺品种，便自发组织了“漳州市民间艺人生产合作社”(简称民艺社)，属集体所有制，仍由市文化部门管理，民艺社主任黄亚狮。他们白天劳动，晚上坚持学习排练节目，亦工亦艺。在众人齐心奋斗下，生产得到发展，曲艺艺术活动也得以继续。至 1967 年初，受“文化大革命”冲击，“民艺社”再次解散，移交市手工业管理局管理，艺员们被分散安排到各基层单位劳动。漳州市曲艺团不复存在。

福州市曲艺团　曲艺专业演出团体。集体所有制，直属福州市文化局管辖。1960 年 3 月 28 日在原福州市评话工作者协会和福州市伬艺工作者联谊会的基础上正式成立。黄天天为首任团长，陈长枝、吴乐天、郑世基为副团长，陈能民为副政治指导员，主持日常工作。团部先后设于和平书场和天华书场，“文化大革命”后迁中心剧场。

福州市曲艺团拥有福州评话、伬唱两个曲种，建团时有福州评话演员七十七人，组成了评话大队，大队下分直属重点演出队和鼓楼、台江、仓山三个分队；伬唱演员三十三人，组成了伬艺大队，下分五个演出队。1960 年 7 月，又建立北方曲艺队，包括评书、相声、京韵大鼓、山东快书、山东琴书等曲种。北方曲艺队于 1962 年 4 月独立建制，直接归市文化局领导。

在建团初期，对演员实行固定工资制，严重束缚了演员演出积极性，引起营业收入急剧下降，于 1962 年 4 月恢复建团前自负盈亏的分配制度，福州评话演员收入归己，从纯收入中抽出百分之十五缴纳团部作为管理费及公积金、公益金，演员享受公费医疗及退休等劳保待遇。伬唱演员按“统筹兼顾”原则，搭配组成四个演出队，每队多达七八人。演出队对团部自负盈亏，独立核算，在纯收入中抽取百分之十五上缴团部后，按级差评定分数，分配给队内演员。

1970 年因“文化大革命”解散，1978 年 1 月正式恢复，恢复后先后担任团长的有吴乐天、翁爱力，担任副团长的有陈长枝、林金炎、胡炳波、陈润春、陈如燕等。进一步改革经济体制，演员(和伬唱演出队)对上演书(曲)目、演出费基本自主，一次评定上缴管理费数额，鼓励多演出多收入。新吸收人员用合同维系，可进可出，经济体制进一步与市场经济接轨。

福州市曲艺团在“文化大革命”前后招收了三批学员，补充了演员队伍。

福州市曲艺团拥有福州评话名家：黄天天、吴乐天、陈长枝、叶神童、苏宝福、黄益清、郑小秋、郭天元、唐彰文、毛钦铭，及1980年后新秀陈如燕、刘民辉、方民忠等。伬唱名家有：郑世基、黄连官、牟金凤、陈润春、陈少苹、徐细妹（玉莲花）、陈贵英，和1980年后新秀丁珠、刘德金、江美英等。建立之初即设立艺委会及创作组，先后拥有曲艺作者陈竹曦、陈奋吾、林光耀、翁爱力、李建原、刘丹青等。在历次全国性和省、市赛事中屡获创作奖和演员奖。福州评话《狼窝大爆炸》、《流水欢歌》，伬唱《鹅鼻赞》参加1965年全省第二届曲艺会演。评话《千金买骨》、《桐油煮粉干》参加1980年全省第三届曲艺会演获创作奖。1982年文化部主办的全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出中，《千金买骨》获创作一等奖、演出一等奖。伬唱《邹忌讽谏》1983年获福州市第十一届曲艺会演创作一等奖、演员奖。

1982年9月，应香港福州旅港十邑同乡会邀请。吴乐天赴香港演出福州评话《胭脂虎》、《双玉婵》等书目。

1984年5月，伬唱演员丁珠获全省青年演员比赛银牌奖。

1985年应美国纽约华人联合会邀请，曲艺团组队访问美国，吴乐天、陈润春等一行六人，带去福州评话《打擂招亲》、《追月还珠》、《孟丽君》、《桐油煮粉干》等书目和伬唱《招姐作新妇》、《珍珠塔》等曲目，在华盛顿、纽约、旧金山三市为华人各界演出一个月，回程顺访香港演出三场。

福州市北方曲艺队　　曲艺专业演出团体。集体所有制。归市文化局管理，成立于1960年7月。

福州市为丰富曲艺艺术，适应演出任务的需求，决定引进北方曲艺品种，得到北京市和山东省、济南市的支持，选调了陶湘九、马文光、李兰舫、高凌云、周玉花、张少亭、闫永秋、闫照兰、韩瑞兰、孙裕泽、崔文和等十三位演员来到福州，组成了北方曲艺队，属于福州市曲艺团一个演出队，队长陶湘九，到1962年4月，独立建制，改称福州市北方曲艺队，仍归市文化局管理，增派丹林为指导员。

北方曲艺队演出的曲艺形式有评书、山东快书、相声、数来宝、对口词、京韵大鼓、西河大鼓、山东琴书、单弦、河南坠子等十多种，主要书（曲）目有评书《林海雪原》、《烈火金钢》、《杨子荣舌战小炉匠》，京韵大鼓《李逵夺鱼》、《林冲夜奔》、《刘胡兰》、《向秀丽》，山东快书《武松传》、《一车高粱米》、《师长下厨房》、《侦察兵》、《小张站岗》，山东琴书《老王卖瓜》、《刮胡子》、《借毛驴》、《老将军让车》、《杨八姐游春》、《借年》，相声《杂学唱》、《戏曲与方言》等。新创作的书（曲）目有山东快书《送粮路上》，相声《歌唱解放》、《巧对春联》，山东琴书《叶大妈智斗黑狐狸》、《焦裕禄风雪送粮》、《张志新》等。新创作的曲（书）目或在报刊发表，或在省、市会演中获奖。

北方曲艺队经常深入到沿海部队、学校、机关、林区、矿山、渔区及县、市公演和慰问演

出，1962 年和 1964 年两度赴上海、济南、南京、北京以及江苏、安徽等地巡回演出，深受广大观众欢迎。

北方曲艺队在培养业余曲艺演员方面也作出了贡献，辅导节目，带徒传授，还曾为部队举办过多期北方曲艺训练班，培养部队文艺骨干。

“文化大革命”期间，演出一度停顿，1979 年恢复活动，划归为福州市文工团（后改称福州市歌舞剧团）的一个演出小分队。

泉州南音乐团　　南音专业演出团体。集体所有制。前身为“泉州民间乐团”，成立于 1961 年，团址在泉州“东观西台”，负责人许举。建团以来，遵循“推陈出新”文艺方针，特聘南音名师庄咏沂、陈天波、庄步联、林文淑等，及一批优秀演唱员马香缎、杨双英、黄淑英等。1963 年 2 月，应上海市侨联邀请，赴沪演出。“文化大革命”期间停止活动，1980 年重新建团，蒋国权任团长、陈冰机任副团长；1983 年吴镜水任团长、周成茂任副团长，更名泉州南音乐团。

多年来，该团整理了《南音》十二辑，编著《福建南音及其指谱》和《南音词语选注》，撰写研究文章《东方古雅乐——南音》，并创作了《桐江魂》、《直入花园》、《游元宵》等曲目在全国及省级刊物发表。整理了《陈三五娘》、《王月英》等选段，并编排百余首新创和传统南音曲目《梅花》等。该团还先后接受中央、上海、广州、福建等电台采录南音六十余阕，以及四大名谱，十大指谱，参加拍摄《泉州风情》、《鲤城新貌》、《侨乡风光》等电视纪录片的演唱活动。

1981 年、1982 年和 1984 年三年的元宵节，该团均参加了在泉州举办的三次海内外弦友大会唱。1982 年 3 月，傅世毅作词，吴世忠编曲，黄淑英、陈小红演唱的《桐江魂》参加全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出，获创作、演出一等奖。同年 5 月，乐团应邀到香港进行访问演出。1984 年应广州白天鹅音像出版社邀请，录制了《四时景》、《梅花操》、《走马》、《归巢》及散曲盒式录音带发行。1985 年 3 月应邀赴菲律宾演出，同年 4 月，晋京参加“第三届华夏之声——福建南音”音乐会，同年 9 月，应邀赴日本参加亚洲民族艺术节演出。

1985 年仲秋，应日本松竹映像株式会社《寻访尺八的源流——中国的笛子》摄制组的邀请，合作拍摄了《阳关三叠》纪录片。

南平曲艺团　　福州评话专业演出团体。集体所有制。1963 年南平的福州评话艺人倪立彬在南平城关自办南平曲艺团，并任团长。在小水门、西门、市总工会对面等处分设三个评话书场（用木桩、木板架钉起的简陋木屋）。除聘请福州评话艺人来南平献艺外，倪本人亦经常上台表演，并吸收原淑英等本地评话艺人参加演出。曲艺团人数最多时有十余人，多是倪立彬的徒弟。倪的儿子倪依建也参与学习、献艺。1967 年 12 月倪立彬因病去世，曲艺团也就停止了活动。

南平市南词实验剧团　　南词戏专业演出团体。全民所有制。成立于 1964 年 5 月。

以南平市艺术学校南词班毕业学员为主体组建的南平市南词实验剧团。建团初期整理、演出了传统剧目《白兔记》、《出塞》、《秋江》等。在以戏曲形式演出南词外，仍保留了南词曲艺形式的演出。在这期间，剧团演出了南词说唱《老崔战烘房》、《楮林山上不老松》、《唱王杰》等新创作曲目，在表演形式上也进行了改革：即改坐着清唱为站立击鼓表演，改集体清唱为独唱、伴唱、表演唱、琵琶弹唱等多种形式表演，改"土官话"为标准普通话说唱，改一、二人称的独唱、对唱为第三人称（表白）的说唱，改自拉自唱为乐队伴奏。"文化大革命"期间，剧团被解散。部分成员被吸收进"毛泽东思想宣传队"，这期间创作演出了南词说唱《常青指路》。

1981年5月，剧团恢复，沈丽水任团长，有演职员五十余人。创作演出了一批南词新曲目。其中《蝶恋花·答李淑一》、《一封长信诉离情》、《当代七品官》等较有影响。其中《当代七品官》参加1982年全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出获创作、演唱二等奖。

闽侯县曲艺团　福州评话专业演出团体。集体所有制。前身为闽侯县评话协会，1979年改称闽侯县曲艺队，1985年又改称闽侯县曲艺团，团址在闽侯县甘蔗镇。首任队长李友清。有福州评话演员十余人，艺术骨干有林木林、金可开、王秋怡、郑淇森、郑文光等，他们多数出于福州评话名家陈春生门下。1980年4月，协助省曲协举办了陈春生流派艺术四代同堂演出。陈春生在身患癌症的情况下，每晚到场演出半小时的代表书目《虾米俤》，受到听众的热烈欢迎。一个半月后陈春生逝世，由其徒弟林木林继任队长。1982年9月，林木林被选入福州评话代表队应邀到香港演出。同时被评为福建省优秀青年演员。自1980年至1984年历届福州市曲艺会演中，该团有福州评话《金不换》、《考验》、《郑成功》、《张多余革命记》获得创作奖和演员奖，其中《考验》又获全国第一届曲艺大奖赛创作鼓励奖（作者黄宗沂）和演员三等奖（演员王秋怡）。1984年5月，王秋怡获全省青年演员比赛金奖，王东坡获园丁奖。1985年7月，王秋怡被选入参加中国福州评话伬艺团应邀赴美国作民间性访问演出。

闽侯县曲艺团元老陈春生曾任中国文联第二届委员、中国曲协第二届理事，曾出席第二届全国文教群英会，并任省政协委员、闽侯县人大代表、省文史馆馆员。林木林先后任省文联第三届委员、省曲协第二届副主席、省青年联合会委员、闽侯县人大代表。

福州鼓楼曲艺团　曲艺专业演出团体。集体所有制。成立于1979年，由福州市鼓楼区文化科通过区文化馆组织社会游散曲艺艺人组成。初名鼓楼曲艺队，1985年改称鼓楼曲艺团，团址在福州市鼓楼区安民巷，区文化馆内。团长王东曦，艺术骨干有王东曦、陈春风、吴昌龙、黄长沐、陈长风（兼作者）等。王东曦曾任区政协委员、省曲协常务理事，在1983年福州市第十一届曲艺会演中，王东曦演出福州评话《回归曲》获演员奖。1980年市第十届曲艺会演上陈春风演出杨醒吾创作的《长生根》获书目二等奖。

鼓楼曲艺团有评话员十余人，及两个伬唱演出队十余人。1982年，全部成员通过市文

化局的考核定级。

福州仓山曲艺团　福州评话专业演出团体。集体所有制。成立于1979年,初名仓山曲艺队,队长王琼。1985年改名福州仓山曲艺团,团址设在福州市仓山区文化馆内。队中青年演员较多,如吴丽娟、卓敏灵、林守清等,另有王琼、董汶祥、阮岚等艺术骨干。在1983年福州市第十一届曲艺会演中有《父女会》获奖,1984年市第十二届曲艺会演中有《花好月圆》获奖。

福州郊区曲艺团　福州评话专业演出团体。集体所有制。成立于1979年,指导员胡天飞、团长陈宝隆。艺术骨干新春生、黄新兴、张彬官等。在1980年市第十届曲艺会演中有福州评话《韩信出山》获奖。在1983年市第十一届曲艺会演中,有福州评话《香江泪》获奖。

永泰县曲艺团　福州评话专业演出团体。集体所有制。1979年4月成立,对全县评话员经过会讲、考核,选出十二人批准为正式评话员。所讲书目均加以审定,由名艺人李泳碧定期传授技艺。建团后,培育了一批优秀青年演员,李兆荣于1982年参加莆田地区评话会讲《情天恨海》获三等奖。刘文仙1985年参加福州市评话考核《金不换》获好评。

曲艺团要求成员讲艺德、树台风、求质量、做精神文明的建设者。加强管理、调整后,保留李永慧、刘文仙、林鸿麟、李兆荣、李庆秋、谢永辉等六人,均由福州市文化局颁发演出证。

演出的传统书目有《卧龙岭》、《东宫斩妃》、《梁祝姻缘》、《郑堂传》等;现代题材书目有《夫是英雄妻模范》、《金绣娘》,分别获县创作一、二等奖,《花嫂招亲》获1984年福州市创作三等奖。

福州马尾曲艺团　曲艺专业演出团体。集体所有制。前身为福州环城区曲艺队,成立于1980年,队长陈沐清,指导员庄孝炳,1984年,改属马尾区,改称马尾曲艺团,团长石启勇,指导员庄孝炳,成员二十人上下。有艺术骨干:福州评话演员石启勇、叶捷官、陈长春、林发美等,伬唱演员林萍。1980年市第十届曲艺会演中,有福州评话《黄金梦》获奖。1984年市第十二届曲艺会演中,有福州评话《马江英烈》获奖。

福州台江曲艺团　曲艺专业演出团体。集体所有制。成立于1980年,归福州台江区文化局领导。初名台江区曲艺队,队长唐桂桂。团址在福州市台江区文化馆内。1985年改称台江曲艺团。包括两个曲种,有福州评话演员十多人,伬唱演出队两队近二十人。有艺术骨干唐桂桂、程依铨等。先后有孙贞海表演的福州评话《百里灵车》参加1980年市第十届曲艺会演,唐桂桂表演的福州评话《师项橐》参加1983年市第十一届曲艺会演,程依铨表演的《再团圆》参加1984年市第十二届曲艺会演,获创作和演员奖。唐桂桂原系讲太上感应篇的半专业艺人,后改讲福州评话。他的《师项橐》即系采用太上感应篇讲本改编,与敦煌俗讲本《师项橐》相似,会演时引人注目。

连江县曲艺团　福州评话专业演出团体。集体所有制。1980年成立，团长郑义正，作者林必霖，有成员十余人。1982年9月，在连江县文化局主办下，连江县曲艺团举行了评话会讲，演出《六盘山》、《行云流水》、《血染百乐门》、《大闹中秋》、《英雄虎胆》、《康姐送信》等现代评话九本，《钱顺姐》、《甘国宝》、《丹桂图》、《王绍兰公案》等传统评话十本，福建省曲艺家协会组织名老艺人苏宝福、叶神童、黄益清到场辅导和示范演出。1984年，杨礼明表演的现代评话《李宗仁归来》获福州市第十二届曲艺会演创作一等奖、演出二等奖。

长乐县曲艺团　福州评话专业演出团体。集体所有制。前身为长乐县评话协会，成立于五十年代，1980年后得到扩充，1983年改称长乐曲艺团。首任团长郑文飞，艺术骨干有魏惠珍、陈贻潮、郑文飞、刘木开、郑安海等，成员一度达到二十人上下，并把活动范围扩展到福州市区。1984年，郑安海改编演出的《鸳鸯篮》，在福州市第十二届曲艺会演上获创作演出双一等奖。1985年，组织创作、演出以郑和在长乐的历史事迹为题材的新编历史传奇评话《郑和放洋太平港》，后改名《郑和碑》。该书目的演出配合在长乐举行的纪念郑和下西洋五百八十周年学术研讨会暨郑和纪念馆揭幕典礼，受到与会中外史学家和省、市曲艺界的好评，福建人民广播电台录音播出。同年《福建通俗文艺》第五、六期连续发表了该作品。

福清县曲艺团　福州评话专业演出团体。集体所有制。团址设在福清县文化馆内。前身为福清县评话协会。成立于1983年，首任团长陈行春，有成员十余人，主要艺术骨干有薛茂金、卢德明等。该团成立后一年四季演出在福清县境，常演出《鲍秋红》、《三进皇城》等传统书目。

票房、业余团体

御宾南音社　南音业余团体。成立于明崇祯三年(1630)。原名深沪南音社，后因乐师吴志(一说是陈云行)于清康熙五十二年(1713)，康熙六旬寿典时应召进京在宫廷演奏，受封为“御前清客、五少芳贤”，返乡后遂易名“深沪御宾南音社”。每逢南音界祀奉的五代蜀主孟昶诞辰和逝世纪念日，便挂“孟昶”画像肃穆祭奠，此举一直延续到清末。历届主持人和著名艺人均被收入自己编修的《先贤录》，最年长的是清雍正乾隆年间的陈武秀(1675—1770)。1956年曾更名为“深沪民间南音研究组”，活动不辍。“文化大革命”期间，曾停止活动。1978年恢复活动，举办培训班培养青少年，并恢复御宾南音社名称。与海外弦友加强联系，往来频繁。1980年举办御宾南音社成立三百五十周年庆典，组织了大型的南音整弦踩街和南音会唱，邀请晋江全县近二十个南音社参加。并有华侨捐资兴建了一座南音曲馆。该社知名的乐师有苏统谋，现是中国南音学会常务理事，还有陈而万、陈而添、

蔡远等人，早年曾受聘于菲律宾长和郎君社等海外南音社团任教。先后有陈取仁、苏宗家、陈取补、李如植、陈培基、林国双等人被选任社长。现有社员六十多人，社址设在晋江市深沪镇文化站。

德化东里弦管　南音业余团体。约成立于明崇祯年间(1628—1644)。据《东里陈氏宗谱》记载，东里陈氏乃唐末岭南行军总督兼漳州刺史陈元光之后，其七世孙陈汉，淡泊功名，迁至德化县赤水乡东里村定居，其第十四世裔孙陈维式(约 1606—1629)乃弦管高手。陈维式以下十一代，代代相传，为南音世家。历代知名乐师有清雍正、乾隆年间的陈元徽(1701—1775)，乾隆、嘉庆年间的陈继禧(1734—1818)、陈扳桂(1766—1796)，嘉庆、道光年间的陈学苑(1790—1849)，咸丰、同治、光绪年间的陈则贤(1830—1903)，清末、民国的陈顺谦(1874—1940)，陈梦松(1907—1981)第十一代掌门人陈鸿儒(1937—　　)和同辈弦友陈聘忠、陈琴如、陈田忠、陈竹忠及晚辈等二十多人。至 1985 年仍经常有演唱活动。陈鸿儒全面继承又开馆授艺，新秀竞芳，堪称弦管家族，陈鸿儒还保存着明万历年间陈维式演奏过的三弦和琵琶各一把，三百多年十世相承，贵为至宝。

御乐轩南音曲馆　南音业余团体。该馆成立于何时，由何人组建，未见文字记载。至清乾隆二十七年(1762)，由该馆郎君弟子(南音爱好者)集资策划，经时任铜山参将、赵宋皇室后裔赵一琴批准，在东山县铜陵镇铜兴村(古称东坑)布埕文峰街兴建一座馆舍，取名“御乐轩”(又名“老爷宫”)。轩内设“郎君府”，供奉南音始祖“郎君大仙”孟昶(919—965)雕像。该组织也正式定名为“御乐轩南音曲馆”。曲馆设立董事会，有专人负责管理，成为比较正规的南音业余团体。轩内有专用的演唱场所，置石凳二条，供听者坐。于是同好云集，活动日盛。每逢农历二月十二日孟昶生日，御乐轩必举行盛大庆典，连续数日，笙箫悠扬，乡音不断。

据该馆历代记载，其先贤先师有二十一人，均为铜兴村人，他们是：朱盛阳、陈金、谢成金、朱建平、陈朝宗、陈江淮、陈俊忠、陈尼姑、陈茂珠、朱楚、张卖、江久、陈水仙、陈长清、朱免、陈花螺、陈长寿、陈麟、林友桐、朱定钟、朱文亦。

御乐轩所藏主要曲目有一百余首(段)，据朱国(1913—　　)口述整理有十一首传世。即《无艺》、《告老爷》、《爹听说》、《一路行来》、《当天下誓》、《自伊去》、《风打梨》、《听门楼》、《阿娘听婀》、《听见杜鹃》、《十八嘤》。

该馆经常有活动，集教学、奏、唱等活动，一直延续到 1966 年，活动停止，但御乐轩馆舍至今保存完好。

金华阁南乐社　南音业余团体。成立于清道光十年(1830)。是厦门市现存曲馆中最早的曲馆，早期名“鹭江金华阁”，鼎盛时期，分馆遍布本市各个角落，在美仁宫、豆仔尾、靖山头、百家村、厦门港、后路头、鼓浪屿等均有分馆活动。每逢黄昏起就聚集在一起整弦清唱、合奏或传授技艺。民国三十七年(1946)由吴培元组织各分馆把聚会活动点定在厦门

市中华路南寿宫二楼，即现在的厦门金华阁南乐社。

金华阁在鼎盛时期，会员有一百多名，"锦华阁南乐社"就是由此分出去的曲馆。金华阁成员大部分是平民百姓、泥水匠、渔民、小商贩等。

民国三十六年，抗日战争胜利后，吴培元为金华阁负责人，陈嘉庚先生的侄儿陈仁安常驻曲馆达二十多年。民国三十八年又聘任许启章为老师，传授精湛技艺。许启章人称"润先"，学生众多。如纪经亩、吴深根均是许启章的得意门生。陈日本、蒋土、陈仁安、杨炳昭等都曾得益许先生传授。

中华人民共和国成立后，金华阁鼎盛不衰，人材辈出，五十年代就有叶世岱、林文宣、叶成基、陈小桃、林壬葵、张福成等艺技不凡，他们既可立馆为师，又是优秀演员。1954年，纪经亩创办"厦门金风南乐团"，叶世岱、林文宣、叶成基等都应聘为该团乐师。与此同时，金华阁还吸收一批六至十五岁小学员，并组成"孩子班"，为"民主建政"、"增产节约"、"新婚姻法"、"除四害"等中心任务巡回宣传演出。如新编的《双牧童》、《漆匠嫁女》、《童养媳翻身》、《王大嫂储蓄》等节目。其中《双牧童》还荣获厦门市颁发的一等奖，以及从戏曲改编的《钗头凤》、《小姑贤》、《桃花搭渡》、《陈三五娘》片断等节目演出数百场，深受群众欢迎。在人民剧场连续公演三场，场场爆满、盛况空前。在集美大礼堂演出，博得陈嘉庚先生高度赞赏。他们还经常到学校为学生免费演出，热心教唱南曲。二十世纪六十年代以后，这些小演员已是南音界的后起之秀，王淑琼、何宝玉、陈更生、何清玉、苏秀云、戴丽娜等更是其中的佼佼者，王淑琼、何宝玉、陈更生等先后为厦门南乐团所录用。余者也都成为金华阁的骨干力量。

"文化大革命"一场浩劫，金华阁未能幸免，一百多面锦旗、许多珍贵资料和曲谱均被付之一炬。粉碎"四人帮"后，金华阁得以重建。1981年恢复活动，1982年得到市政府支持，要回房产(即现在社址)，坚持活动至今。

中华人民共和国成立后，金华阁先后推选出四任领导，有施东来、陈仁安、蒋汉章、龚文广、杨应尚、柯靖江等。现任主任庄光大，副主任陈守文、杨炳昭。主要骨干有曾谋元、陈景昭、蔡荣朝、陈根旺、苏秀云、戴丽娜、庄荷金、柯清江等。

静逸轩南词社　　南词业余团体。约于清道光年间成立(1821—1850)。有一李姓苏州商人，到南平看望他当府学教谕的侄子(姓名不详)，闲暇时与南平的一些儒士和商人习唱南词技艺，并在此基础上成立了南平第一个南词班社。以自娱自乐为主，有时亦应邀参加喜筵庆宴唱堂会。据说此后的班社都是继承了静逸轩社的资料而发展起来的。结束时间不详。

永泰龙门伬班　　伬唱业余团体。原名世任房伬班。成立于清道光二十六年(1846)。由从福清戏班告老还乡的艺人汪齐恩传授，全班有十至十六人，在本乡范围为婚丧喜庆演出，活动断断续续，存在时间不长。

三德堂南词社　南词业余团体。成立于清同治十年(1871)前后。由南平的天主教徒出面组织南词爱好者结成班社,定名为三德堂,取天主教《圣经》里"圣、贤、德"哲理之义。1960年邱德民先生献出的手抄台本《断桥》,即为当时所抄。何时解散不详。

咏霓社　南词业余团体。又称"韵霓社"、"长汀说书班"。成立约在清光绪年间(1875—1908)。主要演唱南词北调。社址在长汀城关。

1953年前后,又分出"青雅轩"、"风雅堂"两个说书班。平时分散活动,遇有较大活动时,仍由咏霓社召集汇合活动。

二十世纪五六十年代,社址设于长汀城关五通街,五通庙隔壁邓寿亭家,每晚都有活动,成员约八至十人。有时也应邀为城乡婚寿喜庆等喜事场合演唱,酬金由东家随意付给。每年农历六月二十三日,为纪念祖师爷,固定举办一次正式演唱活动。演唱的主要传统曲目有《天官赐福》、《陈姑赶船》、《貂蝉拜月》等,新编曲目有《夜擒活蜈蚣》、《鱼水深情》等。

1956年,长汀县文化部门组织"咏霓社"在县广播站进行每周末一次的对外广播演唱,并将"咏霓虹"更名为"长汀说书班"。这期间,还将南北词《秋江》(又称《妙常飞舟》)、《大补缸》等改编成舞台剧进行舞台演出,收效良好。同年12月,长汀说书班参加"龙岩地区第二届民间文艺会演",演出了《进兰房》、《小小鱼儿》、《春宵美景》三个南词说唱节目,其中由沈蓉凤演唱的《小小鱼儿》获个人演唱奖。

1958年夏,由长汀县文化工作站音乐干部康模生改编整理,长汀说书班邱德荣演唱的南词《卖草墩》,参加在漳州举行的福建省首届曲艺会演获"优秀节目奖"。

1966年开始,受"文化大革命"运动冲击,班社解散。

如赓飏飏歌社　飏歌票房。创建于清末光绪年间(1875—1908)。由福州都司巷人邵天开之徒张梦周为总理,导师徐于伯,鼓师涂天轩,邑绅沈虎男和福州黄钟乐社老一辈民乐爱好者组成。原先唱小歌,后经王肖弼改造为飏歌,该社人才杰出。薛绍棠任"提科"(相当于演员队长,舞台监督的职务)兼演丑角,还能执乐。前台主角有刘元桂、陈澄海、陈友发、郑彦先、程西坡、张季如、王立光、郑英勋、陈赓、张珍等。乐队有四胡手陈实君、王圻,三弦手王炳湘,笙手陈阶平,小锣手许鹏翔,司鼓林志谋等。演出曲目有《双完璧》、《双摇会》、《借衣》、《麟儿报》、《打落身》、《探亲相骂》、《亲母闹》、《丑姻缘》、《寄生草》、《紫玉钗》、《琵琶怨》、《墦间祭》等。二十世纪二十年代,上海百代、高亭、联星三家唱片公司灌制不少唱片。该社还演过话剧,当时女角皆由男性扮演,至二十世纪三十年代解散。民国三十五六年时,该社重整旗鼓,吸收优秀飏歌社员,极一时之盛,至二十世纪四十年代后期,停止活动。

答余堂歌仔馆　锦歌(歌仔)业余团体。成立于清光绪初年(约1878)。位于漳州市北郊小坑头村(今为芗城区芝山镇大同村)的李氏宗祠内,由该村村民李答余所创建。属自娱性质,随后一些对锦歌有兴趣者加入学艺。因其设在宗族祠堂内,大家便尊称为"答余

堂”。这是已知锦歌(歌仔)堂派艺术的第一个歌仔馆,其影响深远。

该馆前后收徒八人,其中以黄仔笠和陈老尚最为出色。光绪三十四年(1908)农历六月初四日,答余师逝世,“答余堂”在本村活动停止,但其徒弟之一(姓名不详)曾在南靖县城关建立“答余堂歌仔馆”。民国二十九年(1940)2月,曾以此馆名义组织著名歌仔艺人林廷、笠仔师、林清池等在县城赛歌,听众千余,盛况空前。二十世纪四十年代末停止活动。

锦云堂歌仔馆　锦歌(歌仔)业余团体。该馆创建于清光绪初年(约1878)。位于漳州市北溪乡(今浦南镇)浦南村,由平和县小溪人云漳师所创立。

云漳师(原名不详)系一落魄文人,靠一把月琴,自弹自唱,走唱为生。约光绪四年(1878)间,落户浦南村,遂建立“锦云堂歌仔馆”,传徒授艺,以此为生。其得意高徒有钟菁和郑桂秋。钟菁曾于民国十八年(1929)赴新加坡由兴登堡唱片公司灌制锦歌《安童闹》等唱片。

二十世纪四十年代初,钟菁之后,“锦云堂歌仔馆”再无传徒和活动的记载。

集安堂南乐社　南音业余团体。成立于清光绪八年(1882)。关于“集安堂”名称的由来,据说建馆初始,以安溪和同安人居多,安溪人擅长指谱和奏,而同安人工于唱曲,为使两派和成完美,取长补短,两处地名又皆有安字,因而取名“集安”。

早期由陈美贤、陈秀津(万舍)等发起。会址设在厦门市望高石附近,后辗转迁至桂洲堆(山仔顶),会员弦友较多是知识分子。如:黄韫山(新加坡归侨、同盟会会员)、陈颐来(号昆来)、林霁秋及白坎臣等。

尔后,集安堂迁至田仔墘(现南田巷)一大平屋,并延请林祥玉为曲师,传授南乐技艺。当时吸收新会员颇多,有陈益炳、张扬波、邵贞茂、黄遂弼等。嗣后,在河仔墘成立一集安别墅(集安堂现在的社址),由陈美弦、曾厚坤、李启芳暨弦友陈裕尚、蓝涌泉、傅嗣东等主持馆务。

民国四年(1915)5月,田仔墘旷地由邵氏后人起盖武陵园戏院。集安堂遂全部迁入河仔墘集安堂别墅。这时期,纪经亩、叶文炉、吴深根、吴萍水、陈江渠、任清水、林文宣等常在此整弦合奏、研习技艺。

林祥玉编著《南音指谱》全集四册,林霁秋完成《泉南指谱重编》,该社社员灌制唱片多种,远销海外,并应邀出国演奏、交流、教授。

抗战期间,民国二十七年5月日寇侵厦,集安堂活动停止。

民国三十四年后,由陈昆来等四位弦友向工商界募捐集资,将田仔墘旧平屋拆卸,改为三层楼房(现今南田巷三十一号)。河仔墘十七号旧址也由四弦友集资买下底层房权,至此,集安堂弦友时常于两处馆舍集会活动。中华人民共和国成立后,厦门南音几度赴京、沪参加全国会演以及参加全省曲艺调演,集安堂派出的唱员如白丽华、江来好、林玉燕等都是厦门代表队的主要成员。

现任集安堂的主要领导人是沈笑山和洪兆荣。

霞东钧社　南词业余团体。成立于清光绪二十四年(1898)。位于漳州市区东门浦头村，由漳州南词第四代传人——清代秀才杨瑞庵和手工艺人高歪等人所创立。

霞东钧社，取“钧天古乐”之意，所唱南词系清道光年间(约1845)由漳州府台老爷的总管(人称和尚总)从江西赣州带回，自称“赣派南词”，均用江西官话演唱，形式以坐唱为主，偶尔也排练一些折子戏登台表演。民国十三年(1924)传徒颜荣谐，技艺全面，成为霞东钧社第二代掌门人。民国年间，该社排练小戏《秋江》、《乌龙院》登台演出，又以踩高跷表演《活捉三郎》，由坐唱发展为戏曲，深受人们欢迎，曾风靡一时，抗战期间，停止活动。

1953年，霞东钧社恢复活动，颜荣谐自操扬琴以假声唱陈妙常，谢君惠唱渔翁的《秋江》参加漳州市第一届民间音乐会演及省文化局举办的民间音乐调演(漳州片)。1956年，《秋江》参加省首届群众业余文艺会演获得表扬奖和演员奖。同年，《秋江》以及器乐曲《文词》、《普庵咒》、《关公围城》等由中国唱片公司录制唱片发行，之后，又培养了一批学员。1961年1月并入漳州市曲艺团。

赏清轩　南词票房。清光绪二十六年(1900)前后建立于沙县凤岗镇。早期主持黄赞光，后期主持林振和，成员多为当地农民。早期活动以坐唱为主，后随迎神庙会的规模扩大，逐渐发展到舞台演出为主。

曲目有《花魁袖吐》、《疯僧扫秦》、《花亭相会》、《借衣劝友》等，折子戏有《姑嫂打鱼》、《卖草垫》、《花子过关》、《烟花告状》、《秋江》等。

锦华阁南乐社　南音业余团体。成立于清光绪三十年(1904)，系由原金华阁部分弦友另行成立的一个曲馆，馆址设在厦门市大王巷，后迁至曾姑娘巷。还曾先后在深田内、美仁宫、后头路等设立分馆。先后执教的有邵文乞、白厚、叶任水、叶成基、张炳生等，培养了大批南乐骨干，知名的乐师有方大老、乌洋光、白向荣、杨文赤、陈金钗、吴清标、贵光、薄饼红、阿珍等，不仅壮大了本社的艺术队伍，也为港、澳、台及东南亚地区输送了许多南乐人才。

中华人民共和国成立后，锦华阁在厦门市文化局的指导下，热心宣传党的方针政策。邵文乞还自己组建儿童高甲戏剧团，走上街头小巷，下到农村田头演出自编自导新曲目。二十世纪八十年代以来，注意培养新人，原主任万瑞年年过古稀，还亲临厦门霞溪小学指导，培养一批南音新秀，并多次在市、区会演中获奖。现任主任邵美珍、副主任黄筑成。南乐社不仅坚持日常有序的业余活动，还经常组织参加各种演出活动。他们高超的技艺，特别是卓素清、吴庆照、叶神赐、邵美珍等出色的表演，深受海内外南乐同仁的赞许。

丰庆堂歌仔馆　锦歌(歌仔)业余团体。成立于清光绪三十一年(1905)。位于漳州市北郊小坑头村(今为芗城区芝山镇大同村)的村北一座大厝内。由该村村民黄仔笠所创建。

黄仔笠(1875--1945)原名黄雨水,人称笠仔师,原系北郊大山村竹林社人,以编竹笠为生,丧妻后,于光绪二十八年到小坑头村入赘与李徐粉成亲。黄是"答余堂"头格(第一号)徒弟,李答余逝世后,笠仔师自立家门,别创"丰庆堂歌仔馆",传徒陈榜、郑元成等,自成流派。民国十八年(1929)农历八月十五日,郭坑村的桥仔头圩楼内举办歌仔阵比赛,"丰庆堂"应"庆贤堂"请求,出阵相助。因笠仔师和徒弟陈碧,声音宏亮,唱功极佳,听众无数,大胜而归。从此,"丰庆堂"名声大噪。至民国二十一年间,以"丰庆堂"命名的歌仔馆,遍及市郊的北斗、西洋坪以及九湖、榜山、柴泥、步文、程溪等乡镇村社,约三十余处。传徒无数。

中华人民共和国成立之后至今,以上各地的锦歌社部分仍有活动,但均冠以本村社名,不再使用"丰庆堂"名称。

庆贤堂歌仔馆　锦歌(歌仔)业余团体。成立于清光绪三十一年(1905)。位于漳州市郊北斗乡高坑村(今为芗城区石亭镇高坑村)由该村村民陈老尚创建。

陈老尚系答余堂歌仔馆的得意门生,擅长锦歌杂嘴调,与黄仔笠为师兄弟。宣统元年(1909)春,黄仔笠在小坑头村创建丰庆堂歌仔馆后,陈老尚也在本村创建庆贤堂歌仔馆,传徒授艺,自成流派。其徒弟中以王棕箕(1888—1961)和郑其福最为出色,成为庆贤堂第二代传人。

约于民国九年(1920)前后,王棕箕回到家乡九湖邹塘村,创建庆贤堂歌仔馆。师徒相传,至民国二十一年间,以庆贤堂命名的歌仔馆已遍及九湖乡的鄂鱼塘村、琪塘村、蔡坑村、庵兜村;程溪乡的塔潭村、上坪村、顶楼社、下楼社;颜厝乡的路边村、田只村、顶半林社、下半林社以及石码、海澄一带。

中华人民共和国成立之后,以上各村的锦歌馆部分尚有活动,但均冠以本村村名,不再使用"庆贤堂"名称。

声音堂歌仔馆　锦歌(歌仔)业余团体。成立于清光绪三十二年(1906)。位于原龙溪县(今龙海市)九湖乡田墘兜村,由该村村民郑潘水创建,传徒郑溪水、郑鸭形、郑安、郑刘泉等十余人。

郑潘水(1859—1926)自幼嗜唱,常向古县(村名)乞丐营的乞丐学唱锦歌(歌仔),因其唱腔中吸收较多的流行民间小调,所以,声音堂歌仔馆也被戏称为"乞丐歌仔馆"。这在锦歌堂派艺术中是比较有特色的。声音堂歌仔馆基本上只在本村活动,只传两代,郑溪水、郑刘泉之后,再无其他传徒和活动的记载。

雅颂南音社　南音业余团体。原名雅颂轩。成立于清光绪三十三年(1907)。由乡贤黄年敬、王开肯、黄春涂、俞朝宗等发起创办,弦友二十余人,社址设在晋江市安海镇广全巷。首任教师蔡焕东,后有刘金镖、许昌龙相继执教。至民国十年(1921)社员增至近三十人,公推王开肯主持馆务,并涌现出一批著名艺人,高铭网等三人,相继受聘东渡菲律宾、印尼等地的南音社团任教,抗日战争期间还积极创作宣传抗日的新编南曲。抗日战争

胜利后，社员增至四十余人。中华人民共和国成立后，改名安海南音社，姚庆田任社长，由张在我、黄守万先后执教，扩充设备，并举办青少年南音培训班，创作了《抗美援朝》、《参军光荣》、《晚婚节育》等新南曲。1966年初由旅菲、旅港乡亲及弦友捐资新建馆舍一座，“文化大革命”期间，活动中断，1977年12月恢复，复名雅颂南音社，社员近六十人，负责人吴聪敏。

众乐社　大鼓曲（又称唱饶平）业余团体。成立于民国初年（1912或1913）。

民国初年，丘凤楼（？—1948）、郭耀昌（？—1932）领头创建“饶平会馆”，以丘凤楼牵头组建业余演奏、演唱组织众乐社，传授演奏、清唱四平戏（俗称“唱饶平”或“大鼓曲”）。人员有郭园秀、郭衍奇、曹添祥、郭书香、陈顺隆、郭衍海、郭光照、郭上荣、杨家善、杨叔祥、廖镜先、丘大昌、丘耐昌、郭源禧等二十余名，集合在丘凤楼家练奏学唱，有的习器乐、有的学唱或二者兼会，这些人员多数是有文化的富家子弟。

演唱曲目据传有三十多个，根据杨叔祥（1907—？）保存手抄本记有《宫花报喜》、《红娘请宴》、《伴读》、《思凡》、《潘必正偷诗》、《月下佳期》、《赶出府门》、《付宫花》、《游街》、《进刘府》、《蒙正思妻》、《周氏诉苦》、《蒙正拜佛》、《断机教子》、《拷打春桃》共十五折曲目，计八十页。经五位老艺人口述证明，众乐社人员在中华人民共和国建立前记有三十多个大小曲目手抄本——《校正大鼓曲》，并由众人盖章确认以示校对无误，“文化大革命”前交文化馆，已佚。

众乐社人员常聚在一起演练自乐外，每年端午节划龙船之时，特备一条船供演奏清唱，随舟助兴。农历六月六日“迎仙师”佳节，全体人员前往仙师宫聚会演唱，设宴庆贺暨“饶平会馆”成立年会，群众去看热闹、小孩前去玩耍还发给一个寿桃饼。他们只演奏、清唱，没有表演，据说唱词文雅，曲词动听，至今有的群众仍把《宫花报喜》中唱词“黄卷青灯夜雨，玉堂金马春风”作厅堂对联用。

二十世纪三十年代，上杭城内南门人“赖和尚”一天夜里抽鸦片失火引起火烧房店，殃及众乐社笛子吹奏爱好者陈顺隆家，乡邻十万火急赶来救火，陈在火场中大声唤叫说“其他衣衫家具不着急，千万不要忘记先把笛子拿出来”。此事，至今老人们谈起来笑哈哈地赞不绝口。

众乐社二十世纪三十年代后活动渐少，二十世纪五十年代后停止活动。

玉雅堂　南词业余团体。创办于民国二年（1913）。以说唱南词北调为主。堂址设于长汀城关大同东街村。常应邀为城乡婚丧喜庆场合演唱，由东家付给定额酬金。

鹤鸣社　南词业余团体。成立于民国九年至民国十九年期间。南词艺人张团弟在南平课徒授艺，其徒众甚多。后来的赓韵琴社社首邱德民就曾受业于此。据说当时文人儒士皆能歌南词，为南平南词发展最鼎盛时期。

小潮音飏歌社　飏歌票房。原名小潮音俱乐部，约创建于民国十五年（1926）。始由

老诗人、国画家名医陈笃初和名医陈澄海、端木仲辉、林震南等医务界人士及海军马尾要塞司令李世甲、台江同仁参行老板蒋仁礼、张铁生、梁福阁等组成，以业余弹唱消遣。后增加至二三十人，遂改称为小潮音飏歌社，由马江海校许鹏翔、福州体育界武术前辈王子岐等为正副社长，成员有端木仲辉、许康泰、王华祯、张铁侯、尤子韶、杨湘衍。女性有尤崇鋆、项馨贵、刘碧英、陈瑜等，乐队有王圻、王铿官、林振坤、许鹏翔、郑翼鹏、黄翼昌、王秉湘、林皋惠、邓文渲、尤崇桂、刘丽生等。后由许鹏翔之子许康泰继任"提科"(相当于演出队长，舞台监督职务)。演出曲目有《和尚讨亲》、《墦间祭》、《春香闹学》、《庵堂会母》、《徙宅忘妻》、《痴聋福》、《亲母闹》、《借衣》等四十多出传统飏歌曲目，还新编《青年觉悟》、《家庭宝鉴》等。中华人民共和国成立后，还有财政厅干部沈伯和、交通银行职员吴炳炎等经常参加活动。又因如赓飏飏歌社停止活动，其成员程西坡、张季如等也加入"小潮音"。不久，"小潮音"飏歌社改名为"福州飏歌研究社"，社址设在福州市鼓楼区渡鸡口北大路十七号许康泰家，着重研究民间传统飏歌乐曲唱腔，整理曲目和宣传新人新事，至 1966 年"文化大革命"前夕停止活动。

谊乐的歌仔馆　锦歌(歌仔)业余团体。成立于民国十四年至民国十五年之间(1925—1926)。馆址设在厦门市区大王宫边。创建人纪清标(海员)，歌仔馆名称寓意是大家友谊来娱乐。参加成员有庄益三(台胞)、郭董(木工)、邵江海(泥水工)、林文祥、吴太山、卢培森、陈瑞祥和施文狮共八人。每个人都会唱歌仔，也会乐器，尤其是弹月琴、拉大广弦，人人既是乐师又是演唱者。初学时，没有师傅，各人到戏院看戏或看歌仔册，有时也有到戏院后台看乐队演奏乐器。据个人爱好，学唱歌仔或学乐器演奏。大家互相学习、互相传授。当时和平社的著名歌仔艺人温红涂(台胞)也曾来客串，义务教唱。

歌仔馆成立三个月后，人员有所变动。纪清标出海行船，庄益三、邵江海、林文祥、吴太山、陈瑞祥离开"谊乐的歌仔馆"，到后岸街组织新的歌仔馆。谊乐的歌仔馆就由施文狮等人接替负责。因为歌仔馆人员减少，又缺女旦的演唱者，谊乐的歌仔馆便和龙山新办的歌仔馆合并。增加人员有亚昆、渊龙、宗仔等人。

歌仔馆的活动地域以厦门市区为中心，演出曲目累计有四十余个。其中较有代表性的是《山伯英台》、《孟丽君》、《二度梅》、《杂货记》、《妈祖出世》等长篇曲目。有时，也演唱短篇及选段，或出歌仔阵以及搭棚演唱戏文。

民国二十七年(1938)，日寇侵占厦门，"谊乐的"歌仔馆即停止活动。

亦乐轩歌仔馆　锦歌(歌仔)业余团体。建立于民国十五年(1926)。馆址在厦门后岸街。发起人庄益三(台胞)、邵江海、吴太山、林文祥、王锦泉、陈瑞祥等人，聘请著名歌仔艺人温红涂(台胞)和"新女班"歌仔戏师傅"鸡鼻"担任该馆的歌仔师傅。

参加"亦乐轩"歌仔馆活动的大多数成员都是既会拉弹乐器又会唱歌仔，有时你拉弦，我来唱，有时也自弹自唱。其活动范围是以厦门市区为中心，旁及郊区莲坂和同安潘涂和

马巷等地区。歌仔馆的演唱曲目约有五十多个，其中最常唱的长篇曲目有《山伯英台》、《陈三五娘》、《孟姜女》、《吕蒙正》。还有短篇曲目《山伯讨药》、《安童买菜》、《英台宴请山伯歌》和邵江海创作的《人心节节高》以及《钞票歌》等。

民国二十六年(1937)，"亦乐轩"歌仔馆主要的台柱邵江海、林文祥、吴太山、陈瑞祥和王锦泉到海澄县城和白礁等地歌仔馆教授，"亦乐轩"的演唱比较少。民国二十七年，日寇侵占厦门，"亦乐轩"歌仔馆即停止活动。

鹭江南乐研究社　南音业余团体。民国十九年(1930)由吴萍水、洪金水、纪经亩、吴深根等发起组织。社址设在开元路左畔暗迷巷内。曾公开招收南乐研究生，每年收费十二元，由吴萍水、洪金水、纪经亩、吴深根等指导研究。民国二十七年厦门沦陷后，因社址被日伪拆毁，该社被迫解散。

泉州声声唱念队　答嘴鼓业余团体。约成立于民国二十一年(1932)。由傅维寒、黄子耕、陈礼烈、庄长寿等私塾先生或南曲爱好者，组织了一支十人的业余"声声唱念队"。队址设在泉州开元口傅厝及泉州桂坛巷"范志神粬"阿六家。以唱自编自演带念白的"答嘴鼓"曲目，如《泉州蔡六舍》、《路过安平桥》、《查某仔贼》等流传于泉州的民间故事。由于创作的曲目反映社会风貌，语言生动活泼，风趣幽默，具有乡土气息和生活韵味，很受市民、农民喜欢。他们经常利用假期、节日访亲探友之机，作即兴演出。声声唱念队活动时间约十年，由于成员职业变动而解散。

永泰芋坑伬唱队　伬唱业余团体。成立于民国二十一年(1932)。由柯木利从连江聘请陈依渠来传艺，队员有十多人，在本县圹前、葛岭、城关，以及闽侯浦口和福清东张等地巡回演唱，曲目有《甘国宝》、《白蛇传》、《紫玉钗》、《采木笔》、《蓝天记》、《玉堂春》、《南北斗赠寿》、《秋兰姐送饭》等。伬唱队曾在赤里村举行过赛会与外县四个队比赛获第一名。民国二十九年日本侵占福州，时局动荡，伬唱队停止活动。

赓韵琴社　南词业余团体。成立于民国三十五年(1946)前后。当时南词艺人和班社已所剩无几，南平人邱德民(律师、私塾教师)为振兴南词艺术，联络吕德明(教师)等南词爱好者，组织赓韵琴社，教授和表演南词艺术。成员中有牙医、小学教师、商人、手工业者等。并首次吸收了女教师郑素英入社，改变了南词坐唱男扮女角的老习惯，丰富了南词的表现能力。赓韵琴社的成立，使处于衰微状态的南词艺术显现了生机，并得以发展流传。中华人民共和国成立后发展为南平业余南词剧团。后来的南词艺术学校和南词实验剧团多以其成员为骨干，或多为其成员之弟子。

厦门工人业余说书故事队　说书业余团体。成立于1950年。以青年工人吴福兴为主组成，他们深入码头、车间等各种场地配合形势任务，编演工农兵新人新事，常说书目有《运输支前》、《钢轨运到前沿阵地》、《夜班》、《万炮齐轰金门岛》、《英雄侦察兵》、《天罗地网》、《海上擒敌》等。

1958年后，故事队迁至厦门市工人文化宫说书场，有了较大的发展，书目题材更为广泛，如《铁人王进喜》、《烈火中永生向秀丽》、《炮手胡清安》等，以及《雷锋故事》、《把一切献给党》、《红岩》、《特级战斗英雄黄继光》、《竞赛》、《巧胜》和反映厦门市劳动模范事迹的《黄顺兰的故事》、《电话员的故事》等。

"文化大革命"期间基本停止活动，1971年吴福兴编写故事《粉碎林彪皇帝梦》到居委会为居民讲了七场。1975年又应聘到工厂、中学为工人、学生讲《雷锋故事》二十多场。1976年10月，创作《码头工人三打白骨精》到搬运工人俱乐部讲演。

1980年，吴福兴在市文化馆、市工人文化宫联合召开的全市说书员、故事员观摩会上示范演出选段《假日》和《四颗金星》并介绍创作、表演经验。接受商业系统陈小云等三位青年说书员的拜师学艺。1981年后，该故事队又创作了《海上传奇》、《郑成功"国姓爷"的故事》、《陈嘉庚识破迷魂阵》、《目金，钱做人》、《王禄设计惩恶人》等现代题材新书目。

"土改"评话宣传队　1950年6月30日，中央人民政府颁布了《中华人民共和国土地改革法》，开始了新解放区的土改运动。同年8月，福州市评话协会遵照福建省文联（筹备处）的要求，组织了一支配合土地改革运动的福州评话宣传队。该队由二十名福州评话员组成，刘元龙为队长，队员包括施仁仁、毛钦铭、胡天飞、官天英、李乐山、李长康、陈宝龙、林宝庆、刘宝发、刘宝山、刘英荪、邵玉铭、游松波、刘幼卿、赵天池、洪松生、上官生、吴道安、陈水官等。他们先集中学习两个月，熟悉土改的方针政策，备好宣传材料，排练有关书目，包括《白毛女》、《村仇》、《美帝暴行图》、《九命沉冤》、《三世仇》、《九件衣》、《两代仇》、《红百合》、《两朵红花》等。

这支宣传队的活动地点由中共闽侯地委统一分配。二十人分成四个小组，先到闽侯县的螺州、甘蔗、尚干、沙埕，以后又扩大到马尾、红歧等地乡村。在三个月时间里，共演出一千三百多场，听众在一百五十万人次以上。当时，福州评话员每月工资大约二百六十斤大米，下乡与土改工作队同吃同住同工作，每天交伙食费旧人民币三千三百元（折合新币三角三分）。

在闽侯县取得经验后，"土改"评话宣传队又分别到古田、闽清、永泰、长乐、连江、福清和平潭等县宣传演出。为了生计，每场收费旧人民币一万五千元（折合新币一元五角）。他们深入农村第一线的演出，时间长达两年，约在1952年底解散。

泉州南音研究社　南音业余团体。成立于1952年。社址设在泉州市内涂山街。何天锡为第一任社长，庄咏沂为副社长。林文淑为第二任社长。马香缎、陈玉秀、苏诗咏、杨双英、黄淑英等南音优秀演唱员都是该社骨干。数十年来，新老南音工作者欢聚一堂，从事发掘、整理、研究工作，继承传统，创新曲目一百余首。如《江姐》、《皆大欢喜》、《绣花灯》、《张二嫂劝哥》、《看命先生》、《侨眷蒋淑端》、《泉州古城颂》、《柳树井》、《夜梦周总理》、《台岛遗恨》、《英雄赞歌》、《百花齐放》等等。为了重视培养新一代人，利用研究社楼下店面开

设“龙江油漆店”，吸收一批批南音新秀亦工亦艺，既当营业员，又是学员，使之南音后继有人。泉州南音研究社至今尚存。

漳州新桥锦歌社 锦歌业余团体。成立于1953年11月。社址设在新桥头竹排沃庙边一间平房内。由蔡鸥、吴连池组建，属松散性质自娱型组织。

蔡鸥原系龙眼营“乐吟亭”著名艺人，多才多艺，对南管、褒歌、答嘴鼓也甚精通。建立新桥锦歌社后，参加者甚多，活动比较经常，常常带领本社艺徒参加会演和外出赛歌，也在市文化部门组织下配合宣传当时的中心任务，在漳州锦歌社中名气较大，但无明确的师承关系。

1960年以后，因经费拮据，活动常辍，蔡鸥、吴连池及部分爱好者，常到东岳锦歌社客串。新桥锦歌社日渐衰落，自行解散。

漳州东岳锦歌社 锦歌业余团体。成立于1953年11月。由陈允在、黄文学组建。社址设在岳顶“岳内庙”旁边黄文学开设的扎纸店内。属松散型自娱性质，经常参加演唱者有十余人，听者众多。陈允在原系龙眼营“乐吟亭”著名艺人，擅长各种锦歌伴奏乐器的演奏，而黄文学则擅长“亭”、“堂”两派的唱腔，两人组建锦歌社后，对两派唱腔的互补改进，取得不少成绩，尤其是对亭派的〔五空仔〕和堂派的〔杂嘴调〕在唱法和伴奏上作了一些改进，增强了表现力，并传授给女艺徒陈亚秋，体现在陈亚秋所演唱的《楼台会》中。

1956年春，东岳锦歌社加入漳州市代表队，参加福建省首届群众文艺会演。1956年9月，参加中国唱片公司在漳州录制锦歌唱片《审陈三》等三张。

1966年“文化大革命”开始后，黄文学的扎纸店关闭。东岳锦歌社自行解散。

漳州市龙眼营锦歌研究社 锦歌业余团体。组建于1953年10月。其前身是大约成立于清光绪年间的(约1885—1888)“龙眼营乐吟亭歌仔馆”。1929年底，曾一度改称为“八吟乐吟亭”，后又恢复“乐吟亭”名称。1952年初，漳州市文化馆帮助其恢复活动，改称为“漳州市龙眼营什锦歌研究社”，1953年10月正式定名为“漳州市龙眼营锦歌研究社”，纳入文化部门领导，享受政府经济补贴，馆址仍设在漳州市龙眼营街，门牌二十号。主要成员有：赖跃山、林廷、王清洁、石扬泉、蔡徐明、朱欧忠等。

该研究社是亭字派锦歌的鼻祖，历经百年，活动不衰。且先后在石码、海澄所辖地区建馆三十余处，并曾赴新加坡等东南亚各国的华人聚居地，以歌会友，录制唱片。中华人民共和国成立后，由石扬泉老艺人自费自教，先后培养了四批四十多名的男女艺员，成为漳州市锦歌艺术的优秀接班人。该社在全省、华东区及全国的历届曲艺会演中多次获奖，在国内外享有很高的声誉，为锦歌艺术的继承、发展做出了重要贡献。

1969年11月，城市知识青年上山下乡运动开始，漳州龙眼营锦歌研究社的二十名男女艺员，均在名单之列，为了保全这支仅存的锦歌演唱队伍，经石扬泉老先生不辞辛苦，多方奔走，最后得到华安县各级领导的支持，锦歌研究社艺员集体插队在新墟公社的一个生

产队，过着集体生活。白天劳动，晚上排练节目。这批艺员有：石耀辉、石耀明、王素华、吴碧珊、刘秀琴、李惠娜、刘秀花、叶腾龙等，由叶腾凤担任编导。这支唯一的锦歌演出队，密切配合当时的各项中心任务，经常进行宣传演出活动，其足迹遍及新墟公社的各个生产大队。主要演出的是毛主席语录、诗词和配合党的各项方针政策创编的曲目，如：《计划生育好》、《春耕生产忙又忙》等，粉碎“四人帮”时编写了《参加游行庆祝会》，上街演唱。华安县以这些艺员为核心，在华安县实验小学举办锦歌培训班，有七八个小学员达到能自弹自唱的水平，为锦歌在华安县的传播打下了良好的基础。

1979 年前后，艺员们陆续返回漳州，或留在华安就地安排了适当工作，大部分都继续从事锦歌事业，使“文化大革命”后锦歌的演唱活动得以延续和发展。

漳州市南乐研究社　　南音业余团体。成立于 1953 年初。社址设在漳州市北京路二百四十一号，半年后迁至北京路一百九十一号，归市文化馆领导。开始时由南安县九都人陈安仙任师傅，主要组成人员有：李家伙、蔡乃洗、李宗来、杨锦祥等十余人。

该社前身系“南音兴趣小组”，由菲律宾归国华侨王成先生于 1948 年初创立，地址设在下沙街土地庙内，为松散型活动形式。起先请“摆（跛）友仔”任师傅，后聘请厦门锦华阁纪金水（同安人，后定居石码）任教馆师傅。至 1985 年仍有活动。

集美南乐研究会　　南音业余团体。成立于 1954 年。当时，集美学村兴建福南堂，为活跃大批建筑工人文化生活，陈嘉庚先生倡议组织南乐社，聘请何明辉为乐师，另拨活动经费。

1956 年，会员达七十余人，由陈文契任会长。1957 年陈文确回集美，建一幢二层楼房，拨出一半房屋供南乐研究会活动之用。自 1956 年至 1963 年间，历届集美端午节龙舟竞赛，该会都参加演出助兴。“文化大革命”期间停止活动。

1977 年以后，在陈文耀、陈振兴发动下，有十多位南乐爱好者经常自发地集合在大社托儿所活动，为该会恢复活动做了准备。1985 年初，集美文化站拨出一间活动室作为南乐活动场所，集美校委会给予经济支持，集美南乐研究会正式恢复组织及活动。

永春县南音研究社　　南音业余团体。1955 年 10 月成立。之后又在蓬壶、五里街等乡、镇设分社，成立后整理并印发了不少资料和教材，并曾多次举办少年南音培训班，1956 年林庶烟琵琶独奏获省二等奖。

漳州天宝山美锦歌社　　锦歌业余团体。原为“山美村丰庆堂歌仔馆”，成立于 1931 年，由“丰庆堂”第二代传人郑元成组建，至 1942 年，“丰庆堂”解散。

1958 年春由郑元成的徒弟沈人民组建成立漳州天宝山美锦歌社，继承锦歌堂派艺术。社址设在龙溪县天宝镇山美村沈氏祠堂内。参加人员多为中年人，尤以妇女居多。随后陆续吸收一批女青年学艺，最多时，该社成员达三十多人。

山美锦歌社成立时，正逢“大跃进”年代，活动比较频繁，常有宣传任务，因系沈姓家族

成员居多，组织也较严密，至1969年底才宣告解散。

1980年春节，山美锦歌社恢复活动，仍由沈人民主持，至今。

漳州霞薰锦歌社 锦歌业余团体。成立于1958年底。社址设在修文东路六十号中厅。由朱盛金、杨碧云组建。属松散型自娱性质，经常参加活动的有十余人，逢年过节、庙会、踩街及中山公园的周末晚会也常应邀参加。

朱盛金先生原系龙眼营“乐吟亭”艺人，组建霞薰锦歌社后仍继承亭派锦歌演唱艺术，虽有青年艺徒加入，但无明确的师承关系。在“文化大革命”期间，为配合宣传中心任务，在文化部门组织下时有活动。1969年清队时，市文化馆派员前往整顿，尔后宣布解散。

晋江县东石镇南音社 南音业余团队。正式成立于1983年。社址位于东石古寨内。社长陈四川、蔡长荣。

东石镇背山面海倚龙江，历来经济较发达，南音也较普及。据东石世代相传：明崇祯壬申年(1632)起，东石各乡里即出现竞相延师设馆教授南音的景象。而今依然是南音组织林立。其主要阵容包括：许西坑西园轩、郭岑村沧岑雅南轩、潘径村祖南轩、白沙村霓裳轩、珠泽村丝竹轩、山前村雅云轩、灵下村集贤堂、玉井村三馀阁、湖村锦亭社等南音社，张厝村中舍南音组，还有金埔、西霞、碧江、西郊、壁角、肖厝、邢厝、塔头、后湖、玉湖诸村及各街道分别冠以村(街)名的南音社(组)。全镇南音人才济济，据1985年底的统计，镇社一级的会员有一百二十多人，村社(组)级的会员有二百六十多人。在历史上，东石地方时常从各村落选拔高手组成“东石弦管阵”参加乡社外的南音活动，未有固定的常设机构。中国共产党十一届三中全会以后，随着改革开放的进程，东石镇南音界同乡社外、境外、国外的交流活动日益频繁，该社便应运而生。东石镇南音社实际上是全镇各村南音社的联社，对村社起到业务领导、组织辅导、推动教学和协调关系等作用。若有外出交流任务，则根据实际情况，从各村(街)社选拔镇级社员组成“东石镇南音社”或“东石镇南音代表队”负责执行任务。该社有各项健全的制度，镇一级社员每年都得照章交纳会费。社员的活动采取集中与分散相结合的方式。平时由各村(街)的南音组织自行安排，节假日和固定的活动日，镇一级的会员可集中到东石古寨上活动。

东石镇南音社成立后，积极培养人才，广泛开展活动，同时注重搜集本地南音活动史料与文物，并妥善保管。其中以西园轩的史料保存得较完整。从清嘉庆年间算起，代代都有名艺人，资料记录完整。如许允巉(1814—1899)家族，允巉名望很高。其第二代三子即许良屈(1834—1900)、许良惠(1840—1903)、许良煤(1949—1934)皆成才。第三代最突出的则有良惠的长子许绳蜡(1867—1915)。第四代绳蜡传授长子许其约亦有成就。第五代的代表人物为许其约的长子许祖南(1918—)。而今许祖南传艺子孙和开馆授徒的成绩也很显著，允巉制作和使用过的琵琶全套南音乐器相传至今，仍保存得很完好。再如郭岑村沧岑雅南轩亦人才辈出。该社于宣统元年(1909)制作的“御前清客”黄凉伞亦完好地保留

至今。

东石镇南音教师远近闻名，代有贤人，分别到闽南各地和国外的南音社任教。经数百年的艺术积淀，形成了南音界的“东石流派”。

艺 校、训 练 班

南平市艺术学校　　教学机构。创办于1960年2月。分设南词班、闽剧班、歌舞班，共招生四十余名(南词班二十余名)。不久后闽剧班、歌舞班撤销，仅留南词班。班内又有主修表演和器乐两部分。校长黄金财、副校长叶友璜、教导主任张家骥，教员有邱德民、郑素英等。表演课外聘京剧团演员小二王桂卿、刘艳琴，越剧团演员姚美英(艺名九岁红)等担任。武功教员史昕芳。1964年学员毕业组成南平市南词实验剧团，学校停办。

办学期间，挖掘、整理、学习了传统曲目《断桥》、《秋江》、《出塞》、《复钵》、《拜月》、《袖吐》、《芦林相会》等共五十多个。整理编印了《南词音乐》教材一本。

厦门市南曲演员训练班　　教学机构。1961年以后，金风南乐团继续吸收一批学员，正式开办厦门市南曲训练班，班址先设在思明南路四十六号四楼(旧人民剧场)。该班先后有学员男五人、女十一人；班负责人陈玉琳，干部周碧霞，教师由白厚(艺名白秋影)、白丽华等南曲名老艺人兼任。

南曲训练班课程，男学员主要学乐器，兼学演唱，女演员主要学演唱，兼学弹拨乐器。文化课程聘请中学教师兼任，教材采用当时机关业余初中教材为主，后来到厦门六中上夜校。

1963年初，上海侨联黄钦书邀请厦门南乐团赴上海演出，该班有六人参加。

1963年底班址迁往鼓浪屿永泰路七十一号(郑成功纪念馆瞰青别墅底层部分)，1964年底迁回南田巷三十七号(现南乐团团址)并入金风南乐团。1965年赴省参加曲艺会演仍以南曲训练班名义，演出说唱“阮文追”等曲目。

1966年“文化大革命”开始时，厦门南乐团更名为厦门前哨文工队，南曲训练班随之结束。

厦门南曲训练班培养了一批新秀，吴世安、洪金龙、谢树雄、谢国义、王小珠等都是厦门南乐团八十年代的骨干，庄艳莲、曾小咪等后来转到工厂也成为业余南乐骨干。

福建艺术学校厦门戏曲班　　教学机构。为中等艺术专业学校。班址设厦门市先锋营一号。其前身为福建艺术学校厦门芗剧班，建立于1976年2月，1985年改名为福建艺术学校厦门戏曲班。

戏曲班设芗剧、舞蹈、南曲等专业。班主任曾若虹、副主任刘秀玉。曾任过班负责人的

有卢平、林立、陈照寰、黄含龙、许文辛等。

1984 年 9 月，在市区、同安县和泉州等地，招收初中毕业以上文化程度三年制南曲演唱专业学生十一名，设南曲班。

南曲班设文化课，并增设英语课。专业课有：唱腔、乐器（必修琵琶，选修洞箫、二弦和三弦），艺术概论、乐理、听音视唱、南乐史、音乐欣赏及表演等。

该班结合艺术实践，或参加厦门南乐团演出，或专场招待国内外来宾。1985 年 3 月，厦门南乐代表队赴菲律宾参加菲华国风郎君社演出活动，南乐班学生有五人参加。担任过专业教师的有：任清水、林文宣、林玉燕、沈笑山、吴世安，并聘请厦门大学艺术教育学院焦金海老师兼课。

福建艺术学校泉州戏曲班　　教学机构。为中等专业学校。班址设在泉州市承天巷八十三号，该班建立于 1976 年，设有梨园戏、高甲戏、木偶戏和南音等专业，班主任曾金铮、副主任蔡炳汉。

南音专业创办于 1984 年，首次在泉州、南安、晋江、永春、德化等地招收初中毕业以上文化程度三年制南音专业学生十一名，设南音班。

南音班聘请著名南音教师庄步联、马香缎等担任南音演唱、乐器演奏等专业课，并请梨园戏教师教授表演基本功，按照中专学校规定开设文史课。

1985 年应香港惠山企业贸易公司邀请，由福建省音像出版社录制了由该班学生王阿心、李白燕、庄毓丽、纪红、谢晓雪、郑少君等演唱的卡式录音带南音新秀演唱集《送友人》、《共君断约》、《出汉关》、《辗转三思》、《长台别》、《满空飞》、《岭路斜崎》、《共君相随》等八个，出版并在国内、外发行。

华安实验小学少儿锦歌培训班　　教学机构。1977 年 9 月间，由华安县文化局和实验小学联合举办了一期少儿锦歌培训班。从二、三年级挑选了十三名女学生，由原漳州龙眼营锦歌社集体下乡插队的女艺员李慧娜担任教师。教授锦歌的基本曲调，曲目内容全部是毛主席诗词。每天下午放学后学习一小时，星期六下午三点至五点学习两小时。历时一年多，1979 年初，李慧娜返回漳州就业，该培训班停止。

经过系统的教学，这十三名女孩，基本上都会自弹（琵琶）自唱，其中佼佼者有李丽、张伟明等五人。她们经常参加学校和当地文化部门组织的演出活动，使锦歌这一民间曲艺形式在华安扎根开花。

福建艺术学校建阳地区戏曲班　　教学机构。1980 年建立，校址在南平市黄金山原地震台房舍。第一期招生十九人，按国家中等专业学校五年制标准教学。设置的课程有：政治、语文、基础身训、乐理、声乐、台词、表演、南词声腔和舞蹈课等。聘原南词实验剧团演员任专业课老师。同时聘有文化课老师二名。何世衍为班主任。学生学习除南词传统曲目外，还学习了新编曲目《蝶恋花·答李淑一》、《春花赞》、《当代七品官》等。1984 年学生入南平南词实验剧团实习，毕业后正式分配到南平南词实验剧团。

行　会、协　会

福州评话公会　福州评话艺人行会组织。公会成立具体时间不详，但据艺人相传：清末民初“八部堂”中之双门大、后洲庆等人均曾担任公会负责人，估计公会的存在，当不晚于清末至中华民国初年。会所设于福州南台后洲。公会标榜的宗旨是团结同行，维护权益。设理事会和监事会，选举产生理事长和监事长。曾担任理事长者尚有阮天定、阮宝清、绣和尚、林福生等人，公会曾取得当局政府允诺，只有该会会员才具有公开行艺营业资格，非会员不得在城乡书场、高台营业演出。公会奉柳敬亭为祖师，设柳敬亭图像、牌位奉祀。入会者须先认一位老会员为师尊，经理事会批准，然后缴纳入会金（民国时期从五十块光洋到一两黄金），同时宴请全体会员行充行拜见礼（拜见礼首拜柳祖师牌位），始得正式入会，开始公开营业。

民国十六年（1927），公会曾发生陈春生、陈长枝、唐金淦等五十二人入会风波，部分老会员因害怕申请入会者特别是其中的佼佼者会挤占其生意，故意藉词婉拒，使五十二人得不到理事会的入会批准，引起五十二人拦途向公会负责人论理，向国民党当地政府讨公道，一些申请者的师傅也鼎力帮忙，酿成风波。民国十八年这些人入会“风波”才结束，并因而使公会得到壮大。公会还设稽查队，不时出动巡查，发现非会员营业，当场制止，甚至扭送当地警察机关强制取缔。

公会定于每年农历八月，举行“庆赞”盛会，全体会员听取理事会、监事会工作报告，同时聚餐和举办余兴活动，由名演员“讲截”（几个人各讲一节拿手书目片断），或订请闽剧、伬唱演出。公会还不定期举行“会书”等艺术活动，当个别会员受到外人欺凌时，亦出面保护，办理交涉。

公会组织之下，还有帮、派和师门，各存门户之见。“帮”指会员居住地的群落。分南台帮、城内帮、横街帮和桥南帮，共四帮。“派”即结义小宗派。二十世纪三十至四十年代是福州评话艺人最多、帮派风气最盛的年代。

福州评话公会于 1950 年 10 月解散，末任理事长阮宝清，监事长林福生。

附：

二十世纪三十至四十年代福州评话公会所属四帮成员名单

一、南台帮

筱细俤（林细俤）、黄天天、林天灼、郭天元、官天英、林天华、赵天蝉、董发璋、周云卿（女，后转城内帮）、陈艳冰（后转城里帮）、吴飞官、王天明、金可开、王天福、三县妹（张伊妹）、王庄大（王修鸿）、蔡天芳（后转横路帮）、牛肉命、小三妹、阿清（陈清）、陈春生（后转城内帮）、郑紫英（女，后转城内帮）、陈杏元、南门大（后转城内帮）、陈老元、城门五（林依五）、

林天雄、陈天香、洪松生、后盼五、陈绛仙(女)、陈雅仙(女)、徐天生、唐金淦(小天生)、城小天生(谢振官)、百宝庆(林宝庆)、刘宝发、刘宝山、阮湃湃、阮宝清、蔡兴弟、陈成栋、浩官弟、吴乐天、王书海、薛惠兰(女)、赵天寿、赵天池、番边弟、刘天清、山边弟、邵玉铭、百宝淦、后洲庆(阮庆庆)、小庆庆、徐天定、新天宝、小宝淦、小宝营、胡天飞、林福生、林根春、任茂松、郑则仁、春玉大(王捷菊)、后洋嫩(张飞庆)、百宝营、小蛤蟆、细细弟、陈成坤、阮宝成、三县弟、林禄官、杨森官、翁珠官、黄天宝、吴天登、金天喜、林天成、金耀天、新天天(林永光)、郑天奇、林天然、新天胜、王天祥、林天松、黄天赐、天兴弟、佘祥霖、阮三弟、陈五妹(女)、陈六妹(女)、郑七妹(女,郑英清)、钟表妹、林玉英(女)、马路坤、李梅生、红蝴蝶(女)、邹连弟、东窑弟(陈恩官)、洪玉春、林福庆、任连登、百宝玉、方西濂、张文祥、城门宝(林家喜)、李小宛(女)、任童生、陈客龙、梁宝铨、李宝生、吴鹏飞、吴自然、林奇生、唐彰文、黄益清、游松坡、王东坡、卢三春、王奇祥、许奇慕、陈赛英(女)、程依品、水部桃、番边水(陈伊水)、林玉华(女)、福星妹、后洲水(黄伊水)、马路大、小红桃(女)、小红清(女)、周木炎、小宝坤、郑则元、江照春、赵美美、卢玉林、施仁仁、黄翠卿(女)、陈增铭、男五妹、游天发、竹和尚(陈天飞)、叶捷官、冯依宝、施爱宝、戴玉官、林芝荪、张钟官、王玉官、陈增官。

二、城内帮

双门大(徐炳铨)、连达源、小大大、李升官、李清官、李天春、小细俤(陈细俤)、阮秋峰、潘天福、陈升平(发奎)、细作九(郑为豪)、陈长枝(陈依斌)、阮天然、池芝官、陈水官、刘宝坤、科题(黄菊亭)、科题仔(黄仲梅)、唐彰文(后转南台帮)、施仁仁(转南台)、绣和尚(赖德森)、杨柏龄、郑小天、新和尚(郑有秋)、刘元龙、西门妹官、岳大大(岳彬松)、岳蝴蝶(岳蓉)、西门清、郑小秋(林南台)、林祥庆(鸡仔)、上官生(官依银)、官升云、塔台五(刘竹卿)、黄光华(后旅居台湾)、陈春生(后转南台)、小神童(叶奕清)、馆店水(陈水弟)、陈淑贞(女)、赵美美(后转南台帮)、方正(后转桥南帮)、蔡玉山(后转南台帮)、李天禄、叶三嫂(女)、后洲七(严我斯)、郑秀卿(女)、郑紫英(女)、陈艳玉(女)、方明樵、林世明、赵天标、周云卿(女)、陈艳冰(女)、郭德泉、白蝴蝶(女)、西门红、陈耀先、陈耀光、新大发(郑依三)、东街灼、陈　云、盛室清、林德康、林天顺、吴道安、徐钟官、柴房馨(郑成邦)、吴长志、吴雪娇(女)、王艳芳(女)、王显培、李燕娟(女)、南门大、林庆霖、王春福、刘天生(盲艺人)、郭天赐、谢木兰、春生弟(陈德桂)、吴燕琴(女)、春饼细、线面弟、小水部(王振淦)、南门大弟、谢婉贞、黄安保、佘庆泰、陈宝升、谢振官(城小天生)、郑秀琴。

三、桥南帮

小善善、林福生(转南台帮)、佘妹官、陈国德、仓前坤、小科题、画金五、陈福官、新福官、小西施(女)、金小玉(女)、方丽卿(女)、仓前枝、仓前春、仓前灼、三县桐、三县泰、新三县、朱丽玉(女)、梅坞玉、下渡贱、王仁杰、画花庆、陈必发、黄英珠、萧梦尘、齐关公。

四、横路帮(指家住大桥以西田挡一带)

浦下(刘英荪)、李长康、周紫云、后田贱、高飞官(白龙庵)、苏宝福、毛钦铭、李乐山(后转南台)、小大发、陈皋妹、小天生、全成三、林绮华(女)、三保玉、陈红玉(女)、郑紫玉(女)、邵玉铭、刘铭生、王汉年、黄长福、小三清、李玉生、吴美四、唐依栋、唐桂桂、陈妹官、蔡天芳。

福州评话公会会员结派情况一览

三杰:陈春生、黄天天、黄仲梅。(亦称"三清教主")

小三清:阮宝清、谢宝森、吴鹏飞。

五鸟:小善善、马路坤、后洲水、百宝庆、三县妹。

十官:杨森官、林禄官、王玉官、吴飞官、佘妹官、陈增官、戴天官、翁珠官、张坤官、新福官。

十四所:阮宝清、徐天定、黄天天、王书海、蔡兴弟、王天明、邹连弟、吴西濂、郑光发、李梅生、谢金森、陈玉妹、百宝庆、番边弟。

八门钟:林福生、林天灼、苏宝福、林祥庆、吴自然、小宝淦、小神童、佘祥霖。

五帝:阮宝成、新天定、王庆大、张文祥、陈天赐。

四兄弟:林福生、林天灼、苏宝福、佘祥霖。

五门虎:毛钦铭、李长康、刘宝发、官天英、胡天飞。

十其帮:杨柏龄、李天春、池芝官、佘妹官、郭天元、郑小秋、林祥庆、小神童、吴乐天、黄益清。

其他还有一些结义小帮派,他们之间关系亲疏不一,多为松散。

福州伬艺乐唱联谊会　伬唱艺人行会组织。成立于民国三十二年(1943)。时日本侵略军占领福州,福州经济凋敝,民不聊生。此时戏班倒闭而失业的闽剧艺人和社会游民,纷纷藉卖唱糊口,伬唱从业人员骤增至三百多人,鱼龙混杂,竞争激烈,原有的伬唱艺人生计尤为艰难。国民党军警和地方恶势力敲窄勒索,无偿"召书"、索取礼金红包、无端拷打拘禁之类事件频频发生。为维护艺人权益,团结抗争,争取生存,民国三十二年,南台十四班、城里八班、仓山一班共二十三个伬班的一百四十多个艺人聚会协商,将伬唱定名为伬艺,成立福州伬艺乐唱联谊会,会址福州市台江区真人庙五十八号,选举产生理事会和监事会,任期三年。一、二、三届均系黄连官为理事长、郑世基为副理事长,施恭惠为监事长。会员每月缴纳会费银角二角。

福州伬艺乐唱联谊会于1950年解散。

福州市评话工作者协会　福州评话艺人群众组织。协会于1950年10月成立,旧的福州评话公会同时解散。经过会员大会选举产生理事会,首届理事长陈长枝,副理事长黄天天、唐金淦。会址设在福州市后洲新庙,不久,迁横街巷铸鼎环陶陶园书场楼上。

第一届福州评话工作者协会理事会马上组织了会员的营业演出,规定会员演出收入

归己，并向协会缴纳公益、公积、管理等“五金”。理事会改善了业务接洽办法，把当时散落城台的九个私营评话馆，组成一个统一馆，归评话工作者协会管理，有利于开拓评话市场，提高艺人收入。又调整了评话员与书场主的关系，使等级较低演员增加了坐场机会，并改善了分成制。

1951 年第一届理事会组织评话员分批参加了省文联(筹)与市军事管制委员会联合举办的福州艺人学习班，学习戏曲改革方针、政策，进行“改书、改制、改人”。

1952 年 12 月土地改革运动中，评话工作者协会又组织青年艺人刘元龙、毛钦铭、陈水官、李乐山、胡天飞、陈宝龙等二十人，组成土地改革宣传队，由省文联(筹)推荐到首批开展土改运动地区，配合土改工作队开展宣传和参加实际斗争。宣传队集中在省文联(筹)学习两个月后，携带《白毛女》、《三世仇》、《九命沉冤》等革命现代书，分别到闽侯县的螺洲、尚干等乡；他们在实际斗争中，根据现场素材，编演了一批宣传鼓动开展“运动”题材的书目，受到上级表扬。由黄仲梅、陈长枝、吴自然，偕同闽侯县的陈春生创作演出的新编书目《九命沉冤》，成为保留节目，在行内外产生较大的影响。

历届理事会还组织了福州评话会演和曲艺会演。在 1950 年 11 月，首届理事会即与福州市文化馆合办“福州评话街头联演”，每晚演出新序头、时事评话及传统书目综合台，连续半个月，参与的演员五十多人。1953 年，在省文联的指导下，举行了第一届革命现代书观摩会演。1955 年，举行了包括现代书与整理传统书目的第二届福州评话会演。1956 年，与福州市伬艺工作者联谊会联合承办了首次包括福州两大地方曲种福州评话与伬唱的会演。从此，由福州市文化处(局)主持，两家协会承办的曲艺会演，成为福州市评话工作者协会艺术活动的主要项目。1958 年，又为参加省首届曲艺会演和全国首届曲艺会演作了大量组织、辅导工作。

1953 年，第二届理事会成立，陈长枝连任理事长，黄仲梅、郑英清等任副理事长。筹备成立了协会自营的“台江书场”。但在蒋军飞机对福州台江区的“一·二〇”(1955 年)狂轰滥炸中，与民营的瀛滨、瀛胜、大众、安庆等书场，同时被炸毁。于是福州市评话工作者协会在政府关怀领导下，开展了救灾重建工作。由救灾款中拨建了“和平书场”，也对各民营书场拨助了重建款。和平书场建成后，市文化局对之实施书场改革，委托福州市评话工作者协会管理。协会会址也从陶陶园书场移至和平书场。这时，已成立第三届理事会，由黄天天任理事长，陈长枝、吴乐天为副理事长，陈长枝兼艺术研究委员会主任。不久，迎来了“大跃进”与社会主义教育运动。评话工作者协会组织会员一边自建土炉炼钢，一边到各地炉边“送书”。营业演出少了，会员收入锐减。1959 年，为迎接市曲艺团成立作了准备，精简下放和退休一批缺乏表演能力的会员，一些会员转业到市文化局创办的小型耐火砖厂和畜牧场，1960 年 3 月 25 日福州市曲艺团成立，福州评话工作者协会宣告完成历史任务而结束。

福州市伬艺工作者联谊会 为伬唱艺人群众组织。1950年,在福州市教育局社会教育科和福州市人民教育馆领导下,解散福州伬艺乐唱联谊会,组织福州市伬艺工作者联谊会,会址福州市上杭路。

联谊会负责组织伬唱艺人学习、贯彻党和政府关于文化艺术工作的方针、政策和法令,管理伬唱艺术专业表演单位的艺术生产和演出。

成立之初有会员一百四十多人,把二十多个个体自愿结合的伬班改组成八个演出队。第一、二届理事会均推荐黄连官为理事长,郑子良为副理事长,郑世基为秘书长。

1952年底,曾将八个演出队合并成二个演出队改演闽剧。部分伬唱工作者不愿改行,先后退出闽剧演出队,重新成立五个小型伬唱演出队坚持伬唱演出。1957年选举第三届理事会改选郑世基为理事长,黄连官、陈润春为副理事长。当时,将两个闽剧演出队合并组成闽剧团,其成员均退出伬艺工作者联谊会。伬艺工作者联谊会成员骤减为三十多人。1960年初解散,成员经筛选,大部分吸收进福州市曲艺团。

厦门说书艺人联谊会 说书艺人群众组织。成立于1950年。以讲"武古"的老艺人吴杰夫为主组成,分布在厦门市区的几个说书场。1964年后,有几位说书艺人因年迈退出,仍有庄云生、柯青云、吴杰夫、陈天福、范英奇、卢家眇和张均芳等活跃在大王、二王、思明北路、思明西路、大众和同安钟楼等几个说书场。

"武派"说书艺人在新书开讲前,先为听众读报,讲一段新闻,常讲的书目有《吕梁英雄传》、《洋铁桶的故事》、《二万五千里长征》、《淮海战役》、《王贵与李香香》、《新儿女英雄传》等近三十部长篇书目,其说表风格擅长运用武派通俗形象语言,连声带势,生动感人受到听众欢迎。

闽侯县评话协会 福州评话艺人群众组织。成立于1952年初。由闽侯县文化科委托福州评话名师陈春生组织,陈春生被推选为会长。他一面登记会员、一面培养徒弟,先后教授两批学员,称为"前七子"与"后七子"王东坡、林碧珠、林木林等十余人入会。组成福州评话与小演唱演出队,亲自带领串乡走里,巡回演出于闽侯及邻县闽清、永泰、古田、罗源一带。1952年,他接受朱一震、陈侣白的话剧本提纲,扮底演出现代评话《红桔记》。随后,演出队又改编演出了闽剧《红桔记》,都取得轰动效应。因此演出队被命名为红桔子剧团,从协会独立出去。协会保留评话演员,并有陈春生、王东坡、林木林等五人列入全民所有制编制,一直活动到1966年上半年。"文化大革命"中协会受到冲击,1970年被解散。

中国曲艺家协会福建分会 福建曲艺工作者自愿结合的群众组织。前身是1959年3月25日成立的中国曲艺工作者协会福建分会筹备委员会。1961年12月28日,福建省第一届曲艺工作者代表大会在福州召开,正式成立中国曲艺工作者协会福建分会。主席黄天天,副主席陈春生、纪经亩、陈天波、陶湘九。

协会由团体会员和个人会员组成,严格按照章程规定,对从事曲艺创作、曲艺表演、曲

艺音乐、曲艺理论研究、曲艺教育和组织工作等方面有一定成就者，积极吸收入会，据1985年统计，共有会员三百零八人。

协会坚持党的文艺路线，坚持为人民服务，为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣的方针；积极发挥党和政府与曲艺界之间的桥梁和纽带作用。

"文化大革命"期间，协会被迫停止工作，仅留一个编制，并与福建省群众艺术馆合署办公。

1978年9月15日协会恢复活动。1980年6月15日至18日，中国曲艺工作者协会福建分会召开第二次代表大会，选举纪经亩为二届主席，陶湘九、马香缎、林木林、唐云、陈天波、吴乐天为副主席。1980年11月1日易名为"中国曲艺家协会福建分会"。第三届福建省曲艺家代表大会于1985年8月27日召开，陶湘九为名誉主席，主席吴乐天，副主席唐云、黄民天、林文淑、林鹏翔、纪经亩，马福长被聘为顾问。协会成立后，曾举办(或联办)曲艺作品创作、曲艺艺术研讨、曲艺讲座等活动，组织(或参与)全国、全省曲艺会演、曲艺专场演出多次。

一、组织曲艺作品创作活动。

1978年12月1日—24日，组织曲艺工作者前往闽西老区参观访问。1982年11月，与福州市文联、市群众艺术馆、市文工团联合举办"关于相声文学的创作"讲座，著名相声演员姜昆、李文华等莅会并作演讲。1983年11月，在平潭召开创作会议，对中长篇曲艺作品进行研讨。

二、组织曲艺艺术研讨活动

1962年3月对福州评话、伬唱、南音、锦歌等几个主要曲种的创作状况进行了初步调查与研讨。同年7月成立省曲协理论研究小组，对继承和发展福建省曲艺艺术起了指导作用。1981年主办"陈长枝评话艺术研讨会"并出版了《陈春生评话选》。同年12月在厦门主办了"南曲、锦歌革新座谈会"就传统曲种改革及服务当代进行研讨。1982年5月在三明市召开"曲艺创新演新座谈会"。会议对反映新时期新人、新事、新风尚的现代书目创作及优秀传统书目的整理提出具体要求。1983年10月，与福州市文化局在福州联合举办"福州评话艺术讨论会"。1984年2月，在泉州市举办元宵茶话会，并与广东、陕西、湖南三省曲协负责人及艺术家进行艺术交流。

三、组织曲艺观摩演出活动

1979年7月20日至21日举办"相声大会"。1980年3月5日至7日主办了由陈春生师徒四代演出的评话专场。1981年2月8日至9日举办"迎春相声晚会"。同年7月与福州市群众艺术馆联合举办庆祝中国共产党建党六十周年故事会专场演出。同年12月与省文化局联合举办了福州、莆田、宁德等地区评话会书并组织观摩了现代新书和优秀传统书目的演出。1982年3月组织参加全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出，评话《千金买骨》、

南音《桐江魂》获创作、演出一等奖；锦歌《思亲》、南词《当代七品官》获创作、演出二等奖。同年组织参加全国文艺会演，前锋歌舞团曲艺队的快板书《海上花园好八连》获文化部颁发的创作、演出二等奖。1984 年 8 月与省文化厅、省电台联合举办庆祝中华人民共和国成立三十五周年"相声晚会"。

四、组织培训活动

1963 年前后，省曲协与福州市文化馆联合举办了几期故事员训练班，培养了一百多人的故事员队伍，既继承讲革命故事的好传统，又利用讲报配合宣传，丰富了群众文化生活。

厦门市曲艺工作者协会　曲艺工作者自愿结合的群众组织。成立于 1982 年 4 月 19 日。首届理事会理事三十五人，常务理事十六人。主席郭秀治，副主席吴慈院、林文宣、林鹏翔，名誉主席纪经亩，秘书长由林鹏翔兼任。

协会有会员二百零九人。会员中被吸收为中国曲艺家协会福建分会会员的七十五人，其中十一人当选为理事，三人为常务理事。纪经亩当选省曲协二届主席，林鹏翔当选省曲协三届副主席。

协会成立以后，组织会员创作和演出了一批好曲目。答嘴鼓《厦门名菜名点杂谈》、南曲《攀亲记》、月琴弹唱《泪花曲》等分别被国家或省级电台、刊物所采用。相声《姓氏专家》荣获全省创作二等奖，南曲《赶集》、《凤凰花开凤凰来》、《五少芳贤》在海外广为流传，同时还整理一些传统曲艺和资料，已经出版或已脱稿的专著有十五本、音响资料四十三盒、录像资料七盒及《朱弁套曲》、《胭脂套曲》、《闽南歌谣》、《漫谈答嘴鼓艺术》、《厦门南曲精选》等多种文字、曲谱、音像资料流传于海内外。

为了繁荣曲艺创作，市曲协积极配合各县、区举办创作培训班和新作笔会，并同市群众艺术馆密切协作，开辟了创作园地，先后出版了《群众文艺》及增刊，《曲艺专辑》等，共发表各种曲艺作品多件(套)。

组织会员撰写和发表曲艺评论和曲艺理论著作。包括有关南乐艺术研究的论文、答嘴鼓艺术讨论论文、曲艺活动的评论等。

曲艺界艺术交流和对外交流活动比较活跃。每年元宵南音会唱、中秋节曲艺调演已成制度。另外，还举办答嘴鼓、说书等单项比赛，举办南曲中青年唱腔比赛。

曲协依靠社会力量师带徒、馆带班、短训班和联合办班等形式培养新苗。目前除锦歌、荷叶说唱外，其他曲种都有一批新苗。南音的童声唱员和青少年乐员成批出现。锦华阁和霞溪小学合办培训班已培养一百多人。他们的演出受到中外观众的赞赏，并在全市调演中获奖。其他曲种也出现一批年轻作者、演员。

此外，曲协从 1984 年 5 月起通过厦门人民广播电台每天播讲方言故事半小时，受到广大听众的欢迎。

福清县评话协会　福州评话艺人群众组织。1983 年成立。会员二十二人，协会成立后即制订《福清县评话员公约》审定评话本，经同意或修改后才可讲演，评话员每两个月集中学习一次，每年对评话员进行考核，合格者发给合格证。

1985 年 5 月举行现代评话书目讲演，《南洋魔影》等选送参加福州市评话竞赛。

福州市曲艺工作者协会　福州市曲艺工作者自愿结合的群众组织。成立于 1984 年，在福州市文联指导下，福州市的省曲协理事陈长枝、吴乐天、林木林、陈竹曦、陈润春等联名发起组建，得到曲艺界响应，进行筹备，以福州市的中国曲协和省曲协会员为当然会员，并吸收新成立的各区县曲艺团的艺术骨干为第一批会员。作为福州市曲艺工作者(以专业为主、业余为补充)自愿组合的群众团体，充当曲艺界与党和政府的桥梁，团结会员，开展曲艺艺术的创作、研究和对内对外交流等活动，促进福州市曲艺艺术的繁荣发展，它同时作为福州市文联和福建省曲艺家协会的团体会员。1984 年 4 月，召开了第一次会员大会，选举组成第一届理事会，吴乐天为主席，林木林、陈润春、陈竹曦为副主席，陈竹曦兼秘书长，聘请陈长枝为名誉主席，定名为福州市曲艺工作者协会。

福州市曲艺工作者协会第一届理事会积极开展会务，联合市文化局举办了陈长枝艺术研讨会、福州评话三杰流派艺术研讨会、伬艺音乐唱腔欣赏会、福州评话艺术研讨会等大型艺术活动。为提高福州曲艺艺术和社会影响作出积极贡献。

福州市曲艺家协会下设“福州市曲艺老艺人之家”。

福州市曲艺老艺人之家，首由福建省曲艺家协会倡议发起，得到省文联、省文化厅、福州市文化局等领导部门的支持，并捐助经费，乃于 1984 年 10 月 9 日成立。目的是养老尊贤，让退休老艺人自己组织起来，丰富晚年生活，发挥余热，举办“百寿舍”和敬老节活动。民主成立管理委员会，首届会长黄益清，副会长郑小秋、郭天元、陈宝花等。

漳州市曲艺工作者协会　漳州市曲艺工作者自愿结合的群众组织。成立于 1985 年 12 月 9 日。系漳州市文学艺术界联合会的团体会员，并接受中国曲艺家协会福建省分会的指导。

协会成立时有会员六十四人，分布在全市各县(市、区)和驻军部队，包括锦歌、芗曲说唱、南音、南词、相声、说书、答嘴鼓、四管齐、歌册等曲种。会员当中有：创作员、专业演员、民间艺人、乐器伴奏员、组织工作者、理论工作者和其他专业人员。

主席沈丽水，副主席王素华、叶腾凤、李文辉，顾问：石扬泉、柯振兴、谢家群，理事王素华、卢溪河、叶腾凤、李文辉、沈丽水、沈春福、柯鸿基，秘书长：李文辉(兼)。

研 究 会、学 会

厦门南乐研究会　南音研究机构。成立于1951年夏。会址原设厦门市河仔墘集安堂，1984年迁至同安里二号。

南乐研究会于1951年8月7日举行筹备会议，随后正式成立。第一、二两届理事会都由纪经亩连任会长。

该会前期(1951～1965年)领导成员有纪经亩、吴深根、吴萍水等人。这一时期，以纪经亩为主组织整理一批传统南音曲目，同时创作一批现代南音曲目，为南音的继承、改革、创新做出贡献。

"文化大革命"期间该会活动停止。

1981年研究会恢复活动，整顿组织、健全机构，拥有金华阁、锦华阁、集安堂、同安县四个分会和一个专业南乐团分会。

1984年5月31日举行第三次南乐界代表大会。选举第三届理事会，纪经亩为名誉会长，黄渊泽任会长，林文宣、万瑞年、杨应尚、沈笑山、胡铭炮为副会长。

研究会从1981年恢复活动以来主要做了以下几项工作：

积极组织创作。创作了《五少芳贤》、《凤凰花开凤凰来》、《故乡情》等曲目，出版了纪经亩的五个专集，共六十六个新唱段；杨炳维、吴火荣分别把《八骏马》、《雁声悲》改编为无伴奏合唱曲，由星海乐团排练录音，在歌唱艺术上作了大胆尝试。琵琶弹唱《绣成孤鸾》、坐唱《春今》等曲目的演唱、伴奏吸收曲艺、舞蹈、戏剧等手法，加上灯光舞美配合，使舞台画面立体化，令人耳目一新。

培养新秀。因材施教，重点辅导、馆校挂钩，系统教育。锦华阁与霞溪小学挂钩，培养三期共一百多名小学生(后考入第五中学的学生又继续活动)。研究会派出师资协助艺校培养南乐专业中专班。

开展学术研究。在研究基础上发掘整理曲目撰写论文。在省市刊物发表论文的有江吼《南曲指谱的性质和作用》等二十多篇。陈镜秋撰写的《东方艺术明珠在世界乐坛闪烁》在全国音乐班理论会上宣读。纪经亩整理了《朱弁套曲》、《胭脂记》。张在我编写了《仙女游湖》。南乐团整理了《李三娘》、《孟姜女》等套曲，同时还编了《厦门南曲大谱全集》。上述作品都作了录音，音响资料达四十小时。

促进海内外交流。每年元宵、中秋节举办全市性南音演唱会。

建阳地区南词研究会　南词研究机构。1981年南平市南词实验剧团恢复建制后，省艺术学校建阳地区戏曲班也在南平市开班教学(首届为南词班)。二者都面临着南词如何继承传统和创新发展的问题，并深感剧团和学校人才不足的困难。此时，由建阳地区文

化局牵头，于1981年8月组织地、市两级的戏曲、音乐工作者，以及各行各业的南词爱好者，成立建阳地区南词研究会。由地区文化局长卞乾斌亲任会长，地区文化局剧目工作室主任吴国豪任副会长兼秘书长，南平市文化局副局长黄旭旦任副会长。另有常务理事、理事若干人。研究会不定期召开南词研讨会，请与会者对南词艺术的发展各抒己见，为南词剧团和南词教学班出谋献策。研究会共举办大型研讨会四次。

中国南音学会　南音研究机构。1985年6月在泉州成立。成立大会有来自全国各地的专家、学者、港澳同胞以及菲律宾、新加坡、印尼的南音社团代表及各界人士一百多人，会上通过了学会章程，推选赵沨为会长，王今生、朱展华、赵宋光、黄翔鹏、陈天波、王爱群为副会长。选出理事四十六人，聘请顾问十五人。此外还聘请了名誉会长、名誉顾问、名誉理事多人。

大会成立后举行学术讨论会，就南音的历史、沿革、工尺谱、音律、语言、乐器以及南音与西音的关系等方面作深入的研究和探索。会上发表了论文二十一篇，会后还认定了今后二十多个新的研究课题，为下届学会研究、讨论做准备。

福建省戏曲研究所　福建省唯一的省级戏曲科研机构。成立于1960年3月。

建所以来，该所研究人员除研究福建地方戏曲历史及现状外，还兼负福建地方曲艺的研究和曲艺资料的收集，并撰写有关论文、专著。1983年以来，该所先后承担和参与了国家重点科研项目志书集成的编写，其中就包含《中国曲艺志・福建卷》、《中国曲艺音乐集成・福建卷》等。

二十世纪六十年代初，福建省戏曲研究所成立初期，在挖掘、抢救福建戏曲传统艺术遗产的活动中，不仅收集了大量地方戏曲艺术资料，还收集了部分福建地方曲艺资料。同时组织福州评话、南词艺人口述传统曲（书）目，经整理后，请专人手抄成本。这批蝇头小楷数百抄本现为所藏珍贵资料。目前，福建省戏曲研究所资料室仍保存有民国期间福州洋头口益闻书局石印福州评话书目大开本（五十一厘米和四十厘米）四百四十一册（书目三百三十七个）、福州评话传统书目手抄记录本二百五十四册（书目一百七十八个），南词曲目手抄本一百一十九册（六十三个曲目）以及部分南音指谱和中华人民共和国成立以来全省有关曲艺会演的档案资料。该资料多为海内外孤本。

演 出 场 所

福建省曲艺演出场所形式多样，历史上曾出现有地下坪、牵草索、棚台、堂会、书场、庙台、会馆、茶馆、酒楼、澡堂以及后来的会场和剧场等多种形式。

早期艺人多携带简单乐器在城镇、乡村的空旷场地、街头里巷、庙会集市中撂地为场，艺人们往往以一根草绳围牵场地或以砖头、白石粉画线圈地进行演出。据《漳州史迹》载“明嘉靖十年(1531)，龙溪县知县俞连，在县衙门前广场建立两个石坊台：‘一方民社’、‘百里弦歌’。一个广场中竟建两个固定舞台，足见曲艺演出场所之兴盛。”

入清后，随着福建地方经济的发展，民间曲艺演出更加繁荣，其演出场所在明代基础上又得到迅速的发展。在民间呈现出空前的兴盛景象，并且一直延续至民国初期。其间的演出场所可谓形式多样，不同的形式，呈现出不同的观演空间及其特色。

堂会演出场所有平地与搭台两种演出方式。在堂会演出中，将演区设在堂前天井中的，一般多搭临时舞台，厅堂则摆设椅凳为听众席；但堂会演出的表演区更多地设在厅堂平地中进行，天井中则置椅摆凳为听众席；民间堂会演出也有出现表演区和听众席同在厅堂中的，这种一般多为侍宴或平日消闲演出。

临时的棚台演出场所在民间非常流行。街头巷里、庙前宅旁、空旷场地、田头树下随处可见，尤其是每逢社火或夏夜乘凉，城乡处处棚台星布、钹声相闻。民间棚台多为聘方临时搭架的舞台，台前周围为听众区，摆凳设席或站立围听，呈三面围观之势。

庙台也是曲艺演唱颇为频繁的演出场所，在戏曲历史悠久的福建民间，历代神庙中多修建有戏台，到了清代，各地民间庙台多如繁星，它除演出戏曲外，同时也是曲艺演唱场所，场内多拥有精致华丽的舞台，而且场地容量大，空间层次多。如场内台前周围的天井、殿前、回廊、看楼等地，都可成为听众的立身之处。并且，场内的音响效果远比其它曲艺场所好，舞台演唱声音经台顶藻井扩散，再经过场内多层建筑空间及墙面的反射，听觉效果良好。所以民间喜闻乐见的曲艺艺术于庙台中演出，是十分常见的。

会馆演出场所多与庙台场所的建筑结构相似，多为流寓客地的商人所建。主要是为乡人提供方便、联谊乡情、定期聚会与娱乐活动。会馆是明末清初在城镇中逐步兴起的一种演出场所，其数量不断增多，以致到民国时期，仅福州就不下三十余所。其建筑虽然多以戏曲演出为主，但它如同庙台一样，依然是曲艺艺人涉足献演的理想场所。并且，各地民间也

有以演曲艺为主的会馆场所，如顺昌洋口的福州会馆便属此类。会馆演出场所的观演空间基本与庙台相同，场地容量大。

固定书场与茶馆演出场所，自清以来，民间颇为流行。其场所门口，多悬挂或竖立红漆粉牌，以告示当天讲演的艺人、书目、时间与票价。每场演出将结束时，牌上又预告次日讲演的艺人、书目、时间、票价。场主在牌上书写时，往往在艺人名字前面加有广告意味的头衔，以招揽听客。一般书场内多设有木质舞台。观众席多用竹制、木制或藤制的躺椅，围舞台三面向后排开。躺椅之间，置有可放茶具、点心、水烟袋的竹制或木制小茶几，让听客边用茶点、边听讲演。场内角落处，大多备有双眼小茶炉，上置特制的长咀茶壶，以供跑堂为听客续茶。在较大的场所中，角落里还摆有小点心摊，随时应书客要求，供应各色风味点心。个别书场，听众席还设有楼座。

澡堂演出场所也是福建民间曲艺艺人演出较活跃的地方，清人施鸿保《闽杂记》卷三"汤堂"中就曾载道："闽县井楼门外有温泉，居民于其处开设浴堂，谓之汤堂，近来，又兼设酒馆，珍馐咸具，小食小烹，咄嗟而办。雏伶妙伎，挟筝琶，携管笛，往来伺应其间，清歌艳曲……"直到二十世纪四十年代，许多澡堂内仍然辟有供演出的场地，并兼卖茶点。澡堂演出场所的摆设与书场、茶馆大体相同，皆摆有木制、竹制或藤制躺椅侍客。二十世纪二十年代福州的沂寿亭、洋中亭、沂寿亭分号、百合明园(后为大众澡堂)皆为澡堂演出场所。

酒楼演出场所在福建民间历代相沿，艺人多在席间以歌娱宾。清代时则有所不同，酒楼的曲艺演出，是以扩大盈利为目的而专门设置的营业项目。于是酒楼经营者不断订聘曲艺艺人前来演唱，以此招揽更多的听客。其时，各酒楼演出场所内的演出空间设置基本相同，多在酒楼大厅正面建有一座三面围观的木构舞台。台前周围三面以八仙桌应客，每桌限坐六人，桌子前一面不坐人。听客可以边饮酒吃菜，边听艺人演唱，快乐舒适。一时间，酒楼演出场所成了有钱人休闲享乐的好去处。像清末民初仍在营业的南台广聚楼(也称广资楼)、广升楼、广福楼等皆为此类营业性酒楼演出场所。

中华人民共和国成立后，曲艺艺术蓬勃发展。除民间庙台、棚台、会馆等场所演出红火外，书场等专业性曲艺演出场所更加兴旺，仅福州市的专业曲艺场所就达二十七家。从1956年始，新建的"和平书场"首先对听众坐位进行了改造，传统躺椅为新型扶手靠背椅，既舒适，又文明。场内座位也明显增加，高达二百个。1959年，厦门金风南乐团的原茶座演出场所也全部拆除，改成小剧场式的演出场所。1960年，福州市文化局把台江天华剧场划归福州市曲艺团作曲艺场。同年又在福州文化宫专设曲艺厅。曲艺演出场所甚至拓展到会场、礼堂、俱乐部中，还经常进入剧场汇演及参加文艺晚会演出。1966年"文化大革命"开始，曲艺艺术受到很大冲击。书场、曲艺场、曲艺厅等营业性演出场所全部停业，福州天华等剧场也改放电影。民间传统的棚台、庙台等曲艺演出几乎停止。1972年始，省内各级"革命委员会"为配合政治运动，临时指定艺人或组织成立文艺宣传队，以编"革命故事"或

移植“革命样板戏”进行演出。城市中开始在剧场举办“评话专场”及“会演”性质的演出。甚至下乡、下厂、赴机关、学校等巡回演出。各地的会堂、会场、礼堂成了曲艺主要的演出场所。1976年10月,随着“文化大革命”的结束,专业曲艺团体逐渐恢复,长期被占用的书场等演出场所也部分恢复,民间的棚台、庙台等曲艺演出也渐渐活跃。1980至1985年,曲艺艺术仍经常参加在剧场中进行的文艺晚会、曲艺会演或比赛演出。而在民间,庙台演出十分频繁,棚台演出随处可见。

鼓楼茶座曲艺场　唱曲子演出场所。位于建瓯县城中心,曲艺场设在古城楼的城门孔内。现存城楼为清乾隆年间重建。城楼有三孔城门,城门通道三十米长。旧时,中孔为车、马、行人通道。左、右孔内因夏凉冬暖,有人在内设茶座。每当午休和晚间时,唱曲子艺人便在场中卖唱,场内摆有躺椅、茶几、板凳等,听客可边听曲、边喝茶。该曲艺场长期成为唱曲子艺人卖艺的场所。二十世纪五十年代后停止演出。

广聚楼　酒楼性质的伬唱、福州评话演出场所。也称广资楼,位于福州台江。始建于清光绪末年。酒楼大厅正面设平台式小舞台,周围三面排以方桌应客,每桌限坐六人,除桌子前一面不坐人外,其余三面各可坐二人。三面围坐以避免听众视线被挡,这样,听众可以边饮酒喝茶、边听曲艺演唱。酒楼一直经营至二十世纪四十年代末。

中华人民共和国成立后,1950年广聚楼内还曾有伬唱演出。1955年1月20日台江遭台湾蒋军飞机轰炸,酿成火灾,殃及广聚楼,从此不复存在。

洋口福州会馆评话场　福州评话演出场所。位于顺昌县洋口镇福州会馆内。会馆于民国元年(1912),由福州籍黄姓大商家倡议集资兴建,民国五年建成。会馆大门内侧建有戏台,台联曰:“弹将平水调来,此曲只今随处有;唱到大江东去,阿谁不动故园情。”会馆建成后,经常聘有福州评话艺人前来讲演,而且长年不断。后来连福州“评话三杰”之一的黄仲梅,也多次来讲《红姑女侠》、《七窃球》等,深受听众欢迎。在该会馆书场演出史上,除福州评话职业艺人来献艺外,当地“榕音伬馆”内的业余福州评话艺人也经常在此登台讲演。“文化大革命”开始后,停止演出。

玉山书场　福州评话演出场所。俗称文苑书场,座落在福州鼓楼区澳桥下营房里。二十世纪二十年代初,由当地人黄春春利用文苑境神庙创办此书场,书场日夜均有演出。场内设有十一张木制坑床,床长二米、宽一点五米、高零点七五米。冬天备有棉被二十多条,听众躺着听书。固定听众一般在三十位左右,多为市场摊贩、商店老板和本地老年人。平常如遇听众增多时,只好让听众们自备凳子加座。著名福州评话艺人黄仲梅(科题仔)在青年未成名时,常利用书场上午未正式开场、不收茶资的机会,登台练习讲演。有一次书场聘请的艺人误场,他便自告奋勇上台演讲报纸故事。渐渐地,他从玉山书场起步走向福州评话讲艺员的生涯,因此,玉山书场也广为人知。

民国三十一年(1942),老场主的孙子黄溪水接手经营书场。经常聘请耀光、耀先和谢

钦大等人讲鉴或讲演太上感应篇，听众不少。当时书场与艺人拆账也是面议，一般是“三七”分成，有时是“四六”分成。艺人拿大头，卖茶的钱归书场主。玉山书场收取听众茶资各个时期不同。抗日战争之前，向每位听众收三个铜板。当时银毫牌价波动很大，每一枚银毫(壹角)从可换三十、二十七枚铜板跌至十枚铜板。民国三十四年后，由于物价暴涨，由听众会议决定每位茶资为半斤白米，一直延续到民国三十八年。

中华人民共和国成立后，约二十世纪五十年代中后期，书场实行改革，撤坑床改用竹椅。不久，黄溪水进锁厂工作，把书场交给妻子淑贞管理。由于此前淑贞在郎官巷伬艺场任售票员，回到玉山书场时，带来不少新的听众，并且每月也在书场中安排伬唱一至二场，观众数量大增。

1969年“文化大革命”中，玉山书场被令停业。此后再也没有恢复。

邵武福州会馆书场　曲艺演出场所。位于邵武东门外中山路富屯溪边。民国十三年(1924)，由福州客商集资兴建会馆，建筑背靠码头，面朝大街、座北朝南。门口“福州会馆”四个字，是当时省政府主席萨镇冰手书。会馆同时也是“天后宫”，正殿供有妈祖塑像。会馆大门背面构有舞台，供福州的曲艺和闽剧演出。每年正月聘请福州评话艺人上台讲演。每逢三月二十三日妈祖诞辰、九月初九升天日，常请福州评话艺人登台献艺，热闹一番。活动经费由商号和船户认捐，有专门的管理机构管理。平时每逢节日或乡人聚会，馆内也常有福州评话演出。二十世纪四十年代初，福州评话艺人郭天元等曾在此登台演讲。“文化大革命”期间停止演出。

又日新评话场　福州评话演出场所。位于顺昌县洋口镇又日新茶馆楼上。民国二十三年(1934)，由新茶馆等餐饮行业主们联合发起开办此场。场内设置小舞台，上摆书桌，台下以竹制躺椅依次排开，置茶几摆放茶水。开业后，经常聘请福州评话艺人来场讲演。塔巷五、小青山也曾到该场讲演《封神榜》、《花界山》等长篇书目。“文化大革命”期间书场关闭。

观清书场　福州评话演出场所。因场主名叫观清，故称为“观清书场”。抗日战争时期，观清书场就已设在福州市台江汛旧大桥附近的南星澡堂三楼，所以早期又称大桥书场。后移至附近一家肥皂厂楼上。“福州评话三杰”之一黄仲梅(科题仔)在此首创讲报评话，极受听众欢迎，每天下午均在南星澡堂讲演，不论酷暑严寒、风雨霜雪，均是全场满座。

中华人民共和国成立后，观清书场迁至台江区原大华钟表店后门，占地面积约一百五十平方米，拥有一百二十个座位，场内听众席为竹制躺椅。二十世纪六十年代中期，改竹躺椅为竹靠背椅，是福州评话行业中一个重点书场。因书场靠近码头，各地旅客多，他们住在旅馆晚上闲着没事，多来该书场听书。加之场主观清服务周到、人缘好，福州评话艺人都乐于在该书场讲演，每逢名老艺人出演时，常常满座。特别是小神童在该书场讲演，一般都要加座到一百五十位。

书场每天分下午和夜间开演两场，春节期间，加演早场。书场的票价因艺人的等级而异。二十世纪六十年代，黄天天讲演时，每张票价为一角八分；陈长枝、小神童、吴乐天、黄益清等讲演时，每张票价为一角六分；一般艺人最低的票价为一角。书场主与评话艺人拆账，一般为三点五、六点五分成，评话员拿大头。书场兼营茶水，每杯茶五分，书场有多少听众，就供多少杯茶，续水不另加钱。所收茶款，归书场主。

书场门口按传统悬挂红牌子，以告示当天讲演的评话员与书目，并在每场演出将结束时，预告次日讲演的艺人与书目。

该书场每逢周末夜场与星期天日夜场时，均安排中、下等级票价的艺人讲演单本书，增加经济收入，其他时间多安排名艺人讲演连台本书，每人限排十二场。如小神童讲演《一弯新月》、苏宝福讲演《巫山双蝶》、黄益清讲演《情天恨海》等，听众极为踊跃。书场在听众的要求下延长讲演时间，由原来每本讲两小时，增为两个半小时，俗称"本二五"，票价随之提高四分之一。

由于该书场地段好、听众多，凡新书开台多放在该书场讲演。二十世纪六十年代初期提倡讲现代书时，观清书场也仍然是重要的说书场所。"文化大革命"期间，书场停止演出。

天华剧场　　戏曲、曲艺演出场所。原名天华戏园，位于福州市台江路中心。建于民国二十四年(1935)底。此前，该地是水警大队队部所在地，房产归一家酱鲔行所有。民国二十四年初，商人林存庵兄弟购下该地房产，计划兴建戏园，同水警大队磋商，让队长李国典亦为股东，并给水警大队另觅新址。随后破土动工，年底建成，定名为天华戏园。农历十二月二十九日祭台，翌年正月初一开台，正式对外营业。戏园建筑为三层楼、砖木结构，场内构有镜框式舞台，共设座位九百二十五个。座椅为木质靠背椅。1956 年改为公私合营，定名天华剧场。此后逐渐变为地方国营性质的剧场。

1960 年，福州市文化局将天华剧场划归福州市曲艺团作为曲艺场，从而成为福州评话和伬唱的专门演出场所。场内多安排名老艺人登场，还在剧场组织一些大型曲艺专场演出。如现代书(曲)目专场、抗美援朝专场等等。1966 年"文化大革命"始，剧场曲艺停演，改放电影。1973 年，福州市革命委员会宣教组指定黄天天、陈长枝、吴乐天、阮秋峰等十名艺人在天华剧场举办"福州评话专场"，演出短篇现代评话。1976 年剧场停演重新修建，场内拥有一千一百个座位。1978 年元旦，天华剧场开始安排全本传统书目、曲目上演，截至 6 月底，剧场内场场爆满。与此同时，天华剧场于 1979 年 1 月份又被福州市文化局确定作为曲艺的专门演出场所，至 1985 年依然如此。

南门书场　　福州评话演出场所。位于南平市南门道头。民国二十九年(1940)福州沦陷。许多福州评话艺人逃难于南平。为有固定收入，当时福州评话艺人郭天元积极倡议创办书场，便与当地一位卢姓商人进行洽谈，由他出资金兴建书场，并当书场老板。老卢因非常喜欢听评话，欣然接受，书场地点选中南门道头。建成后，在场内设置讲台、讲桌、椅

子、茶具等，书场拥有座位一百多个，择吉开张。为福州评话艺人到南平谋生创造了好条件。福州评话艺人郑小秋、郭天元、黄益清等曾在书场讲演《隋唐演义》等长篇书目，深受听众欢迎，书场经常爆满。平时，书场也有很多固定听众，上座率达百分七十，收入可观。“文化大革命”期间，书场停业，现已不存在。

乐群社书场　福州评话演出场所。民国二十九年(1940)日寇侵占福州，许多福州居民及曲艺艺人纷纷避难于南平市。当时的南平地方政府部门开办了“乐群社”，它是集住宿、饭馆、澡堂于一身的旅社。许多福州评话艺人苦于没有固定演出场所，于是多集中在社内澡堂中说书。场内以竹制躺椅待客，因客流量大，福州评话演出安排频繁，久而久之，澡堂成了福州评话演出长期固定的场所。昔日许多福州评话艺人都曾受聘在此说书。

大众书场　澡堂兼茶馆性质的专门评话书场。开办于民国三十年(1941)。位于顺昌县洋口镇大众俱乐部内。该书场设施齐全，是模仿福州当时的正规书场结构设置的。场内有平台式演出舞台，摆有专用书桌、椅子等演出用具，台下有竹制躺椅、茶几，围舞台三面排开。演出时，书场的跑堂应听众要求穿梭其间，为客人续茶、送点心，生意红火。书场经常订聘福州的评话艺人到此登台演讲，如余官梅、杨生官、红蝴蝶等艺人都曾来献过艺。“文化大革命”期间停止演出。

消防队评话场　福州评话演出场所。始建于二十世纪四十年代初。座落在古田旧县城消防队所在地，1958 年后迁入新县城消防队所在地。消防队评话场约有二百个座位，拥有许多固定听众，场内常常满座。

在旧场与新场中，最常讲演的艺人为林阿康，他青年时代在福州学艺，约于民国三十四年(1945)起，长住古田以演讲福州评话为生，常常在旧场与新场中登台献艺。该场还经常邀请许多福州评话艺人出场，其中有：岳蝴蝶、董云生等等。应邀而来的艺人，其讲演书目多为古代各种传奇及历史故事。

该书场于“文化大革命”开始后停止营业。

金风咖啡座　南音演出场所。位于厦门市大元路(原厦门外厝埕)，为旧商人所办。开办时间不详，据老艺人回忆，二十世纪四十年代末至五十年代初期仍在营业。当时，白丽华、陈江渠、林玉燕、江来好等许多厦门民间南音艺人常到咖啡座清唱，所唱传统南音曲目《出汉关》、《望明月》、《听门楼》等。每人每天唱资四角钱。1952 年初，“金风咖啡座”倒闭，从此停止营业。

小桥书场　曲艺演出场所。该书场创建于二十世纪五十年代初。书场主蔡志，俗称“蔡志书场”，为私营性质。座落在福州市台江区透龙桥头，占地面积约一百一十平方米，拥有一百个座位。因书场座北朝南，门前又有小桥流水，夏天十分凉爽，而且在周边群众中，伬唱爱好者较多。所以，该书场多为伬唱与福州评话交叉——四个伬唱队(含胡礼尧的胡家伬唱队)与说长行(即长解)的福州评话艺人交叉排场，视淡季与旺季，旺季一般都安排

伬唱演出，主要是收入好，利于伬唱队演员及乐队人员的分配。白天为伬唱演出，晚上为福州评话演出。伬唱票价每张一律二角。茶钱归书场主，艺人与书场主“三五”、对“六五”分成。评话按艺人水平每张票二角、一角不等，茶钱亦归书场主。

在该书场演出的伬唱队中，郑世基、牟金凤（即“筱龙凤”伬班）演唱的《白扇记》、《苏三起解》、《上海时事》；陈润春演唱的《灶君报》、《牧羊子》、《苏百万》；陈贵英演唱的现代曲目《小兵张嘎》，陈红惠演唱的现代曲目《伟英会母》等在该书场演出经常满座。有的“伬迷”甚至自己掏腰包买了几十张票，免费送给附近老听众，请他们来听“筱龙凤”与“润润”的演唱。

小桥书场安排福州评话艺人到该书场演出较多的是唐彰文、郭德泉两位名艺人，他们讲演的《三国演义》《安邦定国》、《东西晋》、《东西汉》等，都是听众较喜欢听的书目。在小桥书场，有很多听长书的固定听众。

该书场至“文化大革命”时停止演出。

思明南路福州评话场　　评话演出场所。创办于1952年夏，由在厦门的福州人陈哲平（又名宝珠）和十多个福州同乡人合办。位于厦门思明南路36号。场内设有八十个座位，是厦门第一个专门讲演福州评话的书场。在开业十来年间，有二十多个福州评话艺人来此开讲，很受听众欢迎，几乎是场场满座，有时甚至爆满加座。岳蝴蝶初次赴此登场时，虽然观众对她陌生，但也依然如此。

评话场主要由陈哲平、金芝芳掌管，场中兼营福州茉莉花茶，但由于陈哲平迷于赌博，对该书场缺乏管理，导致该场所于1963年关闭，此后再也没有恢复。

大众说书场　　讲古的专用场所。建于1952年11月。位于漳州市中山公园内。是用木材构架、外加竹篷搭建的寮棚，约一百五十平方米，场内设有桌子、板凳。书场建立时，漳州市亦成立了讲古小组，由周北辰、李天赐负责。讲古小组的办公室即设在书场内。书场成立伊始，由周北辰和李天赐二人主讲的《钢铁是怎样炼成的》、《林海雪原》、《红岩》等现代书目曾红极一时。

1960年6月9日，漳州发生特大洪水，大众说书场被大水冲倒。过后，福建省文化局拨款五千元，按原样重新修复。1963年间，漳州市文化馆在此举办了农村故事员培训班。此后，书场不定期举办农村、厂矿故事员培训班，并由受培训的故事员上台演讲，免费招待听众。

1969年8月，大众说书场被“红卫兵”勒令停业，场所被挪作他用，逐渐破损、倒塌。

1978年，漳州市文化局拨款二千元，艺人们又自筹资金二千元，在中山公园的露天灯光球场东侧空地上，重新盖了一座约一百二十平方米的竹篷寮，使说书活动重新恢复。后来，随着中山公园的多次改建、扩建，原大众说书场已不复存在。

金风茶座　　南音演出场所。创办于1952年秋。位于厦门市大同路一百五十四号。

创办“金风茶座”，其原因在于厦门外厝埕“金风咖啡座”的倒闭，民间南音艺人失去了供演唱的适宜场所，于是以艺人纪经亩为主，会同白丽华、林文宣、陈江渠、林玉燕、江来好、庄亚菲、卓素清、周雪燕、沈少山等厦门民间南乐界同仁出资合股，借用金风二字，开办“金风茶座”。场内设有五十个座位，每位听众茶资二角。

该茶座的股东皆为南音艺人，他们在此轮换演唱的曲目有：《听门楼》、《望明月》、《重台别》、《出汉关》、《山险峻》、《百花园》等五十多个传统曲目，有时也配合时事，插唱《婚姻法》、《童养媳翻身》、《民主建政》、《买公债》等十几个现代曲目。

“金风茶座”经营期间，因厦门经济还处于比较困难的时期，所以前来茶座品茶听唱南音的顾客稀少。1953 年秋，因收入不够付出，在拖欠一年场租费的困境中，茶座终于关闭。

金风南乐团茶座　南音演出场所。金风南乐团的团址位于厦门南田巷的“集安堂”内，二楼的观众厅附设茶座，公开对外售票，每张入场券二角，茶点费另外计算。

1955 年金风南乐团成立后，纪经亩任团长，文化主管部门曾先后派出新音乐工作者，以文化干部身份下团共同组织管理，并进行艺术指导。其中有杨炳维、郑德裕、林松年及歌唱家颜宝玲等同志。在新文艺工作者的帮助下，乐团从演出形式和艺术质量上都得到较大的提高。因此，乐团茶座的演唱，不同于昔日茶座以短篇为主的清唱形式，演出多以长篇曲目为主，如《陈三五娘》、《王昭君》等。观众欣赏完上集又想继续听下集，从而乐团的茶座演出场场爆满。由团长纪经亩以传统曲目《朱弁》改编的《感谢公主》的词曲，经本团演员林玉燕、白丽华在茶座演出，更受到听众的广泛好评，并在全省会演中获优秀节目奖和传统创新奖。从此，凡有新谱曲目或改编的曲目，都在本团对外营业的茶座中演出，在演出中提高，使其在日后多次参加全国性会演中获大奖，从而获得经营茶座和推动南音艺术发展的双丰收。

1959 年，附设在乐团二楼的茶座被全部拆除，金风南乐团茶座对外营业四年后结束。

和平书场　福州评话演出场所。建于 1956 年。位于福州市台江商业区（旧地名蛏船坞与灰炉下之间）。和平书场由政府拨款、市建设局承建，1956 年 6 月正式开业，是福州第一家新型的专业说书场。

书场为木结构，座西朝东，占地面积一百五十平方米（包括竹篱笆之内的空地）。场内有宽敞明亮的听众厅，内有二百个座位，尚有小舞台。书场建筑为两层，楼上为管理员宿舍，楼下正面有前厅，厅左边为福州市评话协会办公室，右边为书场售票房兼办公室。两边后侧分别设有烧水间和男女厕所，场外左右围有竹篱笆，书场建筑小型优美，空气清晰。

和平书场革除过去听众躺着听书的传统习惯，专门设计制造了硬木扶手靠背椅。这样一来，不但提高了听众的视觉效果，增强演员与听众之间的情感交流，而且使听众既舒适，又文明。场内还专门设计了以钢线做成的茶杯套，挂在前座椅背的横杆间，便于听众安放茶杯。这种新形式的椅子，曾使不少外地同行前来模仿。书场以其地势好、环境美、座位多、

设施先进的优势，吸引无数听众前往，上座率一般都能达到百分之七八十。如遇名艺人谢金森、黄天天、小神童、陈长枝、苏宝福、陈润春（伬唱演员）等登台献演，书场则常常爆满。

书场经营人员只有两个，管理员工资四十四元，工作人员工资二十元。书场实行先购票入场、对号入座的办法，有效地维持了书场的秩序。

书场上演节目、人选，均由管理员与福州市评话协会共同研究安排。既要演艺高、又要好内容，以此吸引观众。如谢金森演出的《孟丽君》，满座达一个月。书场还经常开展擂台赛，除了造成听众的轰动效应，还引来不少观摩的同行。同时促进了福州评话及伬唱艺术的发展，出了不少好的书目。如苏宝福的《蔡松坡打倒袁世凯》，李天春的《龙凤金耳扒》，黄天天的《贩棉纱》、《珍珠被》，陈长枝的《肃宗斩子》，小神童的《一弯新月》，郭德泉的《东汉演义》，唐桂桂的《闽都别记》等，都以高质量的演出效果，赢得观众的称赞。伬唱各队也都拿出最精彩的节目。当时艺人排上和平书场好比上擂台，都要拿出各自的真本领、好曲（书）目。如此一来，大大促进了曲艺艺术的提高与发展。

1960 年 6 月，福州市北方曲艺队正式成立。福州市文化局决定将和平书场拨给北方曲艺队作队部及活动场所。1963 年北方曲艺队迁到五一南路。和平书场又归福州市曲艺团作为书目室和艺术活动场所。“文化大革命”期间书场被台江五金厂占用。

山畲曲场桂花埔　　华安县新圩乡山畲畲族行政村有个与众不同的曲艺、畲歌演出场所——祖寮门前桂花埔，即山畲曲场桂花埔。

畲族同胞自称祖屋或祠堂为祖寮。山畲村蓝氏祖寮依山而筑，为土木结构的“双落厝”。始建于明朝中叶，规模不算大，但祖寮门前场地开阔、风景宜人。其间有状如砚台的水池，有形似京墨的土墩，有貌若笔锋的奇石，还有宛如大纸张的桂花埔。祖寮前的大草埔因有高大的桂花树而名之为桂花埔，意即桂花广场。据村民说，该桂花树种植于清道光年间，已有一百多年了，而今枝繁叶茂四季飘香，比三四层的楼房还要高。其华盖之下可容纳二三百人，而整个桂花埔至祖寮前可容纳一千多人。每当三月三等民族节日来临，桂花埔往往成为演唱曲艺与畲歌的好场所。

演　出　习　俗

福州评话拜师习俗　学徒举行拜师仪式时，家境贫寒者免先交学费，由家长备办十碗菜肴敬师。仪式的正堂上，张贴用红纸书写的柳敬亭祖师爷神位。仪式开始，先割开已备妥的一只公鸡颈部，滴血于老酒中，接着上供、点烛、焚香。学徒先拜祖师神位，再向师父跪拜。礼毕，师徒对饮鸡血酒。最后，将十碗菜肴办成一桌酒席，宴请师父及其师兄和朋友。议定学会第一本书要敬奉老师两包米（每包一百六十斤）。学第二本、第三本书时，要先交学书费给师父。出师前，学徒的演出书金全归师父。

已有启蒙老师的徒弟，再过炉（或称过门、过堂，指另拜师者）时，双方师父要先协调一致，再行拜师。

中华人民共和国成立后，拜师仪式已剔除喝鸡血酒等封建迷信的成份。

福州评话行规　福州评话行内的规章制度。缘起于实践的需要，约定俗成。各种规矩、规定或禁忌十分严格，评话员皆奉之惟谨，不得违反。否则，将受到谴责，甚至处罚。其条款不一，基本内容则有明文规定。

（一）五大行规：

（1）不得误书（误场）；（2）不得到东家处喝“评话酒”（专为评话员而办的酒席）；（3）不得互相拆台（即不得在聘东面前说其他艺人短处）；（4）不得侮辱师父；（5）不得排挤他人（指已应聘的同行）业务。

（二）台上规矩：

这是评话行规中的一部分，主要内容有四：

（1）上台讲书要脱帽。

（2）开钹须按“三纲”、“五常”、“八德”和“乱弹”的次序敲打，逗钹或压钹时，铙钹的位置不得高过胸前。

（3）演出时不得乱搭或重敲醒木。

（4）开演后数分钟要起立说书，书快结束时也得站起来说。

（三）台下规矩：

这是评话行规中的一部分，主要内容有：

（1）“过炉”或“过堂”、“过门”之后，应不忘先前拜过的老师。

(2)徒弟出师后，在议定的期间里每讲一本书最少要给师父百分之三十的书金。

(3)不管晴天、阴天，评话员外出说书须带雨伞、雨靴和照明用具(古时用灯笼、现代为手电筒)，有备无患。

(四)说书禁忌：

福州评话界的禁忌乃约定俗成，其主要内容有六：

(1)选讲书目必须回避书中奸臣、贼子等恶人姓氏与乡间大姓或东家姓氏相同。

(2)东家的子女做三朝(旦)，办弥月、四个月，或婴儿做晬(周岁)等，说书时应回避"死了小孩"之类的话语。

(3)东家"倚楄"(盖房)、搬厝(乔迁)、安灶(造灶)等喜事，说书时，忌说有"火烧厝"(火灾)之类的情节。

(4)东家婚庆，不得讲《龙凤金耳扒》之类的书目(因该书中有洞房花烛时，有新郎被杀、新娘被奸的情节)。

(5)东家寿庆，不得讲"闹寿堂"之类的书目。

(6)东家办丧事，不得说喜书。

(五)收书的规定：

这是民国年间本行会的正式规定，主要内容有三：

(1)定书的聘东先付定金，由评话馆主开三联单，一联存根，二联给聘东，三联给负责演出的艺人。写好演出日期(农历与公历)及日、夜场。还要写明聘东姓名、地址及经手人(联络人员)姓名、书金、定金若干等项。

(2)演讲当天，若聘东来辞书，要付一半书金。提前一日辞书付百分之三十。到达聘东演出地点，没能演出，则聘东应付书金百分之七十至八十。上台铙钹响之后，聘东若临时有事不讲，则书金全付；如聘东不守规定，全评话行议定往后不收该乡的书。

(3)演者误书，除第二天晚上补讲外，加罚多讲一本书。

中华人民共和国成立初期，改私人评话馆为福州市曲艺团业务接洽处，仍沿用以上规定。

充行与应聘　　民国年间，福州评话艺人加入评话同业公会，称"充行"。学徒满师后，要充行，才可应聘进书场或上高台演出。充行入会，必须有师父介绍，办酒宴请理事长、监事长等人。同时，须向公会交纳入会金，每人四钱黄金(或等价代金)。会员的子女申请入会可享受免纳入会金的优待。入会后取了艺名，才可挂牌待聘。

福州评话的牌价　　二十世纪二十年代，福州评话的牌价为每本一元八角至七元二角(每元十二角，即十二枚银毫)。牌价起落由评话员自定，然后通知评话馆。评话员如自定偏低，则自低身价，经济上也损失。为了自身利益，评话员总要仔细揣摩自己在听众中的分量，并与同行相比较，几经浮动调整，定出符合自己艺术身份的牌价。当时，"八部堂"中

的赖德森、徐天定、阮庆庆、黄菊亭等一流评话员高台书每本七元二角，初学的学生每本约一元八角，逐渐提高。中华人民共和国成立后，二十世纪五十年代的福州市评话工作者协会，和福州市曲艺团成立后的1961年8月至1966年“文化大革命”前，评话员仍定有牌价，最低的为每本四元人民币，最高的仅黄天天一人为每本九元人民币。

摆　台　“摆台”又称“对台”。古时称对台书为“驳口诗词”。东家聘请两位评话员分台说书。这样使评话员为争胜负而讲演拿手书目和使出浑身解数。参与“摆台”的艺人或争先上台，或殿后下台，想方设法招揽听众。

“对台”书尽管能刺激艺人拼搏求艺，但在一定程度上双方常常会因此而伤感情。特别是有的东家恶作剧，事先悬两个“奖品”：一个是纸糊的状元帽，一个是纸褙的乌龟壳。扬言胜者戴状元帽，败者背乌龟壳，给艺人增加压力。于是艺术差的便以低级趣味来招引听众。有的甚至指桑骂槐，辱骂对方，引起不和。有的还事先联络一批捧场者，通过对台来抬高自己，打击别人。

伬唱行的“做福”　伬唱行的行业神有二，一为田公(都)元帅，一为钟子期，普遍认定田公元帅为祖师爷。中华人民共和国成立前，每年农历八月二十三日，传说为田公元帅寿诞日，伬唱艺人都要聚会“做福”，即祭祀田公元帅，祈求田公元帅保佑一年演出顺利、财源广进。

伬唱行收徒习俗　伬唱艺术师承主要是师传徒方式。中华人民共和国成立前，收徒有几种类型。一是家庭亲友间传授，父母传授给子女，或亲友中长辈传给晚辈；另一种是收养为子女后传艺的。这两种情况，一般不举行收徒仪式，长辈负责晚辈学艺期间的生活食宿费用，晚辈学成卖艺后，则要尽赡养长辈的责任。第三种是收非亲非故的晚辈为徒，则要举行拜师仪式。一般先订艺榜，学艺期一般为五年，另补艺四个月。拜师要先点香烛跪拜祖师田公元帅，后向师父行跪拜礼。学艺出师后的头二三年间，学徒演出收入要提成给师父做报酬，一般第一年师七徒三或师六徒四分成，第二、三年师徒五五分成。但也有的师父不提成。

中华人民共和国成立后，收徒拜师一般不再行跪拜礼，改为鞠躬。举行拜师仪式也有新风尚。厅堂正中挂毛主席像，两边悬挂国旗。祖师爷像挂在侧面。拜师仪式先由主持人说明拜师与收徒弟的意义目的，然后请师父在毛主席像前就座，徒弟向师父行鞠躬礼并敬献鲜花。主管部门规定：学员出师后演出的经济收入，第一年给老师百分之四十、第二年百分之三十、第三年百分之二十。但有的老师始终不肯收酬金，有的收了两年，第三年便不肯收纳。

师徒关系开新风　1961年11月，福州市曲艺团举行集体拜师收徒仪式，对旧规章有所革新。废弃那些不合时宜的习俗，新事新办。事先由团长黄天天请著名画家陈子奋绘画福州评话祖师柳敬亭和伬艺祖师钟子期像，拜师会场设在中平路原新嘉宾菜馆二楼。会

场正中挂上毛主席像，其两旁挂上国旗，并列四幅红布条。右侧墙上挂柳敬亭和钟子期画像。全体老师在毛主席像前就座，全体学员手持鲜花，向各自祖师三鞠躬，然后面向各自师父，亲切地叫声："师父！"同时献上鲜花。最后师徒携手走出会场。当时男生以"民"字为辈份，女生以"如"字为辈份。其中有黄天天的学生杨民华，陈长枝的学生陈如燕，叶神童的学生郑民辉，苏宝福的学生方民忠和朱民秋，黄益清的学生叶如珍，吴乐天的学生唐如芳，蔡兴俤的学生郑如兰，唐金淦的学生唐如琴和周民泉，李天春的学生郭民瑞，王书海的学生郑民光等。

伬唱艺人入会的规定　福州伬唱在二十世纪四十年代以前的行业组织情况不详。现知最早的福州伬唱行业组织为民国二十四年(1943)成立的"福州伬艺乐唱联谊会"。入会要自己申请，经理事会同意，发给流动演出证后方可从事伬唱营业。入会不缴入会费，每月每个会员缴纳会费银元二角。演出收费规定每一场次在银元十元至六十元之间，其中应提取百分之五至百分之十上交联谊会作活动经费。

伬唱的行业规范　伬唱行业没有文字规定的行业规范，只有一些不成文的、相沿成习的规矩。如：从事伬唱者，不许讲别的伬班的坏话；演唱时服装要整齐，不许衣冠不整；台上不许"倚支台"(指在演出时不专心，不努力)，演唱时不许眼看后台；尤其是不许"塌台"(演出时误场)，塌台时要处以"烧铺盖"的处分。

飏歌社堂会习俗　飏歌社平时在社内定期集会，绝不许以艺求售。票友如暗中受雇卖艺，则除名。邀请做堂会的必须由社友或好友介绍，还要东家有大宅第提供专门厅堂备用。应邀演出者，按老习俗须乘轿上门，自从有了人力车，即以车代轿。民国年间的飏歌演出又有新时尚，其从艺者常在下班后乘坐包车(私人黄包车)到达，以嘉宾身份演出，不收分文，只受宴请。

南音正规演出须置凉伞、宫灯　正规的南音馆和公开演出场所，须置曲柄黄凉伞和金丝宫灯于适当位置。凉伞上书写"御前清客"，有的兼写"五少芳贤"。宫灯是否书写则因地而异；书写者有"御前清客"四字俱全的，亦有各书一字由四盏宫灯合成"御前清客"这一雅号的。作行进式演出，亦须同一款式的凉伞、宫灯为前导，个别地方亦有只举凉伞作前导者。行进式演出时，另有一至二人挑着多层的桶形大礼品篮子。这种礼品篮大致为二类。一类是油漆并镶嵌各种图案的漆篮，每层皆细密如盆、滴水不漏。一类是巧制竹编，有镂空图案，以桐油拌上红丹或姜黄等色素染成的竹篮，上下通风。无论什么样的篮子，皆用来分别放置茶水、糕点、应酬的礼品和乐器。这种行头通常叫做"茶担"，每个南音阵作行进演出时通常配备一担亦有两担的。挑此担者必须衣冠整齐。这种习俗最迟始自康熙五十二年(1713)。南音界世代相传：凉伞与宫灯和"御前清客，五少芳贤"的称号为康熙皇帝所赐。

赛　歌　自清末至中华人民共和国成立初期，漳州地区各乡社纷纷成立民间的锦歌艺术团体"歌仔馆"，艺人们通过"赛歌"活动，大展技艺，各领风骚，直接推动了锦歌艺术

的发展。

“赛歌”的具体做法犹如戏曲班社的“对台戏”一样，在同一场合，有几个“歌仔阵”或“歌仔馆”同时演出，在艺术上争奇斗艳，所以也称“斗歌”。这种习俗的流行有固定性和临时性两种。所谓固定性，就是在元宵、中秋等固定的民俗节日或某村社的民俗节日期间，由节日或民俗活动的执事机构组织、主持。有的是应某东家为婚寿之庆或酬神之举而邀约举行的，由相关的东家主持。也有是艺人之间相约而成的聚会活动，则由艺人们或挂靠的东家自行张罗。这种“赛歌”，不仅在不同艺术流派之间赛，同流派不同师承之间也赛。每位艺人都有自己的拿手好曲、好段，通过赛歌交流，促使各流派在艺术上不断改进、提高，使之日臻完美。

中华人民共和国成立后，这种习俗仍然流行于民间。

歌仔馆的钱筒仔　漳州市区“龙眼营乐吟亭歌仔馆”初建时，属自娱性质，参加者多为城市居民、小工商业者、手工业者，歌仔馆没有固定的经济来源。因此，在入门显眼处挂有一只竹筒，竹筒上方横开一长方形口子，俗称“钱筒仔”。玩友们入门时，自愿向竹筒内投进若干铜钱或银角，散馆时，将“钱筒仔”锁进大柜中，每逢农历初一、十五日倒出清点入账。所有收入以补贴灯油、香烛、茶水及购置、修理乐器之用。

南音贺寿庆　闽南民间历来有邀请弦管阵(南音社)祝寿的习俗，其起始甚古，与寿龄有关。旧时，无论男女，只要活上四十九岁又一天(其实只须又一秒)，即被视为是上了福寿五十岁。而生年之岁，不论是元旦诞生或除夕出世，皆算作一岁。以此类推，凡被公认为够得上“五十大寿”资格者，便可按“规格”“享受”寿礼与丧礼。先说“丧礼”，入殓可用漆红色的棺木，神主牌和墓牌石皆可写上“显考(妣)×(姓)公(妈)”。否则，若只活到四十九岁以下者，即被视为“夭折”，只能入殓无漆原色或涂漆黑色的棺木，已婚者的神主牌和墓牌石则写上“故考(妣)×(姓)公(妈)”。若未婚的夭折者，亦未有亲属过继子媳关系者，神主牌和墓牌石只能写其名字，不称“公、妈”。寿礼包括弦管(南音)贺寿。无论被邀请来的或主动前来祝贺的弦管阵，都必须遵循固有的习俗与程式：一、演出时间，须在寿宴之后。二、地点，在挂寿图的厅堂上，或特意布置的地点。三、曲目安排，依古例行事。开头先“和”(演奏)“洞管”《自来生长》套曲，包括《自来生长》〔二调·皂罗袍〕、《咱双人》〔二调·一封书〕、《纱窗外》〔长滚·越护引〕。接着安排演唱曲目，先起〔二调〕滚门的曲子，唱《画堂彩结》〔二调·集贤宾〕，接“过枝曲”，转唱《庆寿诞》〔双闺〕、《今朝庆寿》〔长滚·大迓古〕，或其他喜庆内容的曲目。《庆寿诞》和《今朝庆寿》都是前人为祝寿而作的传统曲目。如《庆寿诞》写道：“庆寿诞，齐喝彩，寿比南山，福如东海；椿萱茂，福寿泰，夫唱妇随百年永和谐(闽南方言念 hai 音)；献金杯，祝银台，但愿子孙昌盛富贵来。”五十岁以上者，凡庆寿皆作此安排。除了上寿的老人，有些家境富裕或南音弦友之家添丁的男婴“弥月”和“度晬”(周岁)也可举行寿庆。除现编颂诗颂歌口念外，南音曲目与上寿者的庆贺活动相仿。

南音贺婚庆 闽南人把成亲(结婚)与"进中"(zhong)相提并论,旧时的婚庆喜联常写"小登科来年举子……"这类语带双关的对子。家道中等以上人家尤重视婚庆,弦管阵(南音社)以其演出来表示祝贺,也是常有的事。所有前来贺喜的南音先生,都被待为上宾,参加婚宴。而戏班的演职员绝无此等殊荣,只能自办伙食,或在厅堂之外另行安排次要席次。贺婚庆的南音,演唱演奏时间长,所用的曲目,必须经过挑选,或由主人指定那些与婚喜气氛相称的曲目。一般先"和"(演奏)指套《我一身》〔山坡羊·暮云卷〕,接着演唱《一对夫妻》〔山坡里〕,接着"过枝曲",唱《蒹葭玉树》〔二调·集贤宾〕、《今朝喜气》〔相思引〕、《梅花独占》〔驻云飞〕、《月老结红丝》〔驻云飞〕、《今朝喜气》〔长滚大迓古〕等。上述曲目可以反复演奏演唱,也可以添加其他合适的曲目,关键在于要注意到内容莫犯忌讳。有的曲目,是前人专为婚庆而作。如《梅花独占》的曲词写道:"梅花独占春,庆贺恁新婚;夫妻相和谐……风调又雨顺,福禄进家门;愿恁(你们)长富贵,年年十八春。"

南音贺登科 在实行科举制度年代,凡参加各级考试被录取皆称为"登科",闽南话口语则叫做"进中(zhong)"。只要是中了秀才,乡邻弦管阵便会前来祝贺。演奏演唱的曲目也有讲究。凡致贺者必唱《满堂春风》〔二调·集贤宾〕。演唱此曲时,往往出现一唱百和的热闹景象。其曲词写道:"满堂春风福满堂,金科得意状元郎……将相本无种,男儿独自强……"。直到民国年间,有的军政人员晋升,或获得大学学位者,仍有弦管阵相庆贺,依然必唱《满堂春风》。其他曲目可由受贺者选择。

祭郎君 是南音界祭祀行业神"郎君先师"(亦称郎君大仙)孟昶的民俗活动。闽南人素来有祭祀祖先的习俗,每年春、秋二祭,或单行春祭抑秋祭,个别地方也有若干年一祭的。南音团体"祭郎君"亦有相仿的安排。祭郎君的日期无固定,一般是春祭从农历花(二)、桐(三)、梅(四)月中,秋祭从农历桂(八)、菊(九)、阳(十)、葭(十一)月中,择一节日或吉日举行。其祭祀活动都必须依照约定俗成的程式进行。先在馆(社、阁、轩)址内,或附近适合的厅堂中,布置成祭祀郎君的礼堂,张灯结彩。礼堂正中放置郎君先师雕像,或挂画相,或以红纸书写"郎君先师"(大仙)四字贴于香案之上的正中。香案上还要放上香炉、烛椴(台)、酒器、礼炮(鞭炮)和金山、银山(涂上金色、银色的箔纸),还得备有先贤(历代已故弦友)名录。与香案相接的"筵桌"摆上五果(五种新鲜水果,除番石榴外,任何鲜果均可)、六斋(六味素菜,一般为香菇、木耳、金针、莲子、桂元、笋丝,或粉丝或豆腐干)、五牲(猪头、全鸡、全鸭、全鱼、海蟹类一种,或羊腿),还要备办汤菜与大米饭各一碗,元宝形面食大寿龟或糯米甜乌大龟三至五个。有的地方还祭献其他菜肴。礼生(司仪)一人,主祭官一人。主祭官由轮值祭祀的头人担任,或由弦友中德高望重者担任。陪祭者站在后列,人数不拘。礼生按程序唱念祭典的事项。宣布祭典开始,即奏乐,主祭官就位,上香、进爵(斟酒)、奠酒,读祭文,跪拜三叩首后,礼生唱念"兴"! 主、陪祭人皆起立,即告礼成。有的地方,祭郎君先师与祭先贤分开:先祭郎君,后祭先贤。二者除祭文内容有所不同外,仪式相同。在举

行仪式的过程中演奏《五湖游》。祭祀后，如就地继续演奏演唱，对其曲目亦有讲究。总的曲目安排与贺寿庆相仿，但其起落曲则是特有的，且春、秋祭有别。春祭起唱《画堂彩结》〔二调·集贤堂〕，落曲《今朝寿庆》〔南将水〕。秋祭则起唱《金炉宝篆》〔中倍·黑毛序落将水〕，落曲为《捧起金杯》〔将水〕。郎君祭的规模和参加者的范围各地不一，主要由弦管阵(南音社)的分布和彼此"结盟"的情况所决定。一些南音组织有盟会，同敬奉一尊先师雕像或画像，祭祀郎君采取"掷筶确定头人制"，即通过带有占卜色彩的"拔头"(亦作"跋头")仪式，确定轮值的"头人"。祭祀结束后即进行"拔头"。先用红纸写上候选人或候选团体。当届主祭人先焚香祷告先师，然后由礼生唱名，主祭人面向先师像掷"信筶"(俗称"信杯")，"信筶"乃用竹头刨光劈成两半制成，形似肾脏，掷地后，若两半削面皆朝上为阳杯，削面皆朝下为阴杯，一上一下为圣杯。如连续两次圣杯一次阴杯，即算定局。若第一掷为阳杯或阴杯，皆作罢。必须依序掷到显示"二圣阴"杯。若得二圣(信)一阴杯，即中选，鸣炮或放火铳，就算定局。

弦管祭　以南音演出为祭奠死者之举称"弦管祭"。在闽南，长者或弦友去世，常结合宗教仪式，安排"弦管祭"。进行中亦有较固定的程式。先确定一位熟悉死者及其相关的各方面情况并知晓礼仪者担任礼生(司仪)，一位当地的德高望重者担任主祭官。在大厅上或适当的场合布置好灵位。香案桌上备有香炉、烛椴(烛台)、酒器、牲肴、果品、爆竹，今人又加上鲜花。祭礼开始，先演奏笼吹(大鼓吹)或板鼓吹(嚼鼓吹)。礼生唱"鸣炮""奏乐"，笼吹再起奏。按礼俗穿戴的主祭官上四柱(有的地方上三柱)清香，读罢祭文，从礼生或"侍者"手中接过祭品，向受祭者的神主牌(今人用遗像)跪拜(今人改鞠躬礼)。弦管阵用"品管"(品箫伴奏)，始唱《三奠酒》〔生地狱〕："举起金杯酒满盅，敬把三献表情衷；寸心略尽虔致祭，今日永别各参商(闽南语文读念"xiong")。初奠酒……再奠酒……三奠酒……。"紧接着，"和"(演奏)"指套"《玉箫声》〔倍工·五圆美〕、《自君去》〔生地狱落沙淘金〕、《月下杜鹃》〔沙淘金落锦板·春夜月〕，接着"和"《双玉兰》及《梅花操》(第三节)。最后，死者亲属向参与致祭和吊唁的各位跪拜致谢，"弦管祭"即结束。这种带有仪式活动的南音活动习俗、在闽南籍的华侨、华人居住地亦颇盛行。只要当地有南音组织，就存在"弦管祭"的习俗。

茶　担　锦歌外出参与唱堂会或文艺游行时跟在队伍后头的用具，用以放置饮料、茶具、点心、水果、乐器和一些应用物品。茶担虽然是用具，但制作相当讲究，选用上好的木材，经过精雕细刻，贴金彩画，正面还镌上班社名称。茶担分为前后二件(头)，高八十厘米，正面六十厘米，侧边四十厘米，正面和二侧面密封，背面设有抽屉和柜门，有的在柜上面还设有拉板，同时拉出将二件拼合一起，即成一台小长桌(六十乘一百四十乘八十厘米)。

文 物 古 迹

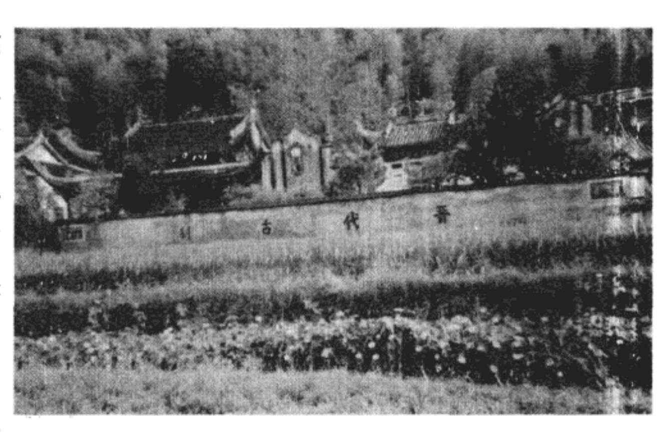
福建省已发现的曲艺文物、古迹虽然比较零散，但它们在一定程度上也显示了福建省曲艺艺术发展的轨迹。在古迹方面，主要包括曲艺团体的社址，以及经常有曲艺演出活动的场所。前者如晋江县深沪镇御宾社和东山县铜陵镇御乐轩南音社团社址，它们皆为清康熙、乾隆年代的建筑物。后者大多分散于各地的著名庙宇、祠堂和会馆。如讲演福州评话的场所，福州市区有元帅庙、古田县有临水夫人庙(陈靖姑庙)等；南音较固定的演出点有泉州鲤城市区的花桥亭吴真人庙、南安县水头朴兜的太乙真人庙；畲族曲艺的固定演出地点则有福鼎县的瑞云寺外围和霞浦县的三明会馆等。在乐器方面，除御宾社和御乐轩的古琵琶、古拍板外，还有德化县赤水东里弦管阵和惠安县崇武古城南音社，都保存着明末清初流传下来的琵琶、二弦等乐器。晋江县东石雅南轩保存有清代的“御前清客”黄凉伞。在曲本、歌册及其有关文献方面，福建的遗存则较丰富。诸如宋代闽清县人陈旸的《乐书》、莆田县人刘克庄的《后村先生全集》和明代福清县人叶向高的《说类》，皆与曲艺有关。就作品而论，年代最久远的要数《元人散曲总集三种》，即《梨园按试乐府新声》、《乐府新编阳春白雪》和《朝野新声太平乐府》。明代亦有闽南曲艺古本三种，即刊印于十七世纪初的南音曲本(下栏为戏文)《新刻增补戏队锦曲大全满天春二卷》和纯南音曲本《精选时尚新锦曲摘队一卷》、《新刊弦管时尚摘要集三卷》。这三种古本共辑录南音和梨园戏曲目二百七十三首(段)，其中尚见存于今日各种南音版本的，有九十一首。福州评话则有清末流传下来的《红本》和抄本《榴花梦》巨篇。锦歌和畲族曲艺也都保存着清末的旧抄本。上杭县，则发现明清期间的歌册刻本《车公子传》。

民国十六年(1927)八一南昌起义军攻克福建闽西的汀州，随后建立起苏维埃政权。第二次国内革命战争时期，在福建龙岩地区的曲艺活动也十分活跃。大批曲艺革命文物及曲艺活动场所如今保存完好。

福建省尚有诸如清雍正年间福州坊间木刻以福州方言刻印的评话本《陈靖姑传》、《七星白纸马》，清同治十年(1871)手抄南词本《断桥》，清光绪二十三年(1897)咏霓社天运丁丑年(1637)闰八月南词北调手抄唱本二本(无谱)等，均在“文化大革命”期间佚失。

福鼎县瑞云寺　　位于福鼎县硖门畲族聚居的瑞云村，距县城六十公里，地处与霞浦县交界的太姥山系之凤凰山下，为畲族同胞聚会开展曲艺活动的地点之一。该寺始建于后

晋天福元年(936),历代多次重建重修。民国八年(1919),高僧智永主持建净业堂、华藏楼、平等阁、福田精舍而形成保持至今的名刹规模。畲族同胞每逢三月三、七月七等民族节日,习惯在此聚会,开展畲歌和曲艺绍鹊苟演唱比赛。

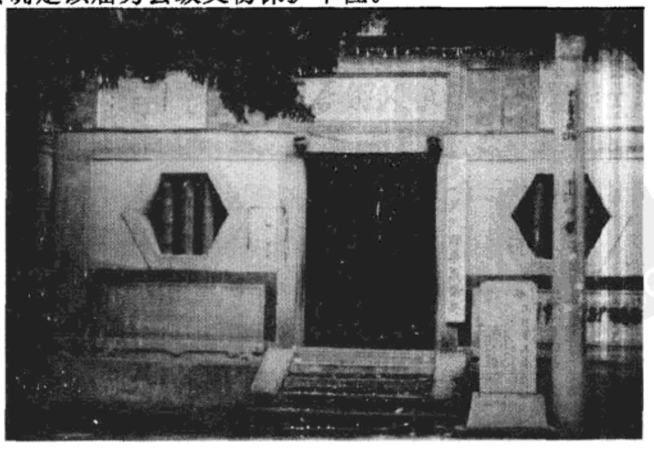


第二次国内革命战争时期(1927—1937),在叶飞、范式人等同志的领导下,于民国二十三年(1934)5月在瑞云村成立“福鼎少数民族乡苏维埃政府”,瑞云寺也成为革命活动的地点,畲族同胞也在这里开展过革命曲艺活动。在白色恐怖下牺牲的二十三位畲族革命先烈中,也有畲族曲艺能手。该寺为福鼎县县级文物保护单位。

南安县太乙真人庙　位于南安县水头镇朴兜村,原为杨氏祠堂,供奉唐末至五代的名医杨肃。杨肃医术高明,亦谙道教音乐及弦管古调。他曾为王审知夫人治愈恶疾,闽王封之为“太乙真人”,百姓称之为“仙公”,加以膜拜,迄今香火不断。历来善男信女常请弦管阵到该庙“酬愿”。每逢农历四月初七日更是盛况空前。相传是日为杨肃诞辰,各地香客云集于此,弦管阵也随之而来,形成一年一度的自发性南音会演。中华人民共和国成立后,逐渐式微。改革开放以来,又有弦管阵来此活动。南安县文物管理委员会确定该庙为县级文物保护单位。



泉州花桥慈济宫　位于泉州鲤城中山南路西侧花桥亭,当地群众对慈济宫亦通称“花桥亭”。



慈济宫,乃为颂扬宋代名医吴夲(音滔即吴真人)而建。乾隆版《泉州府志》卷十六《坛庙寺观》部分载:“花桥真人庙在府治善济铺,宋绍兴间建。神吴夲,宋时同安人(同安县属泉州府),业医活人,景

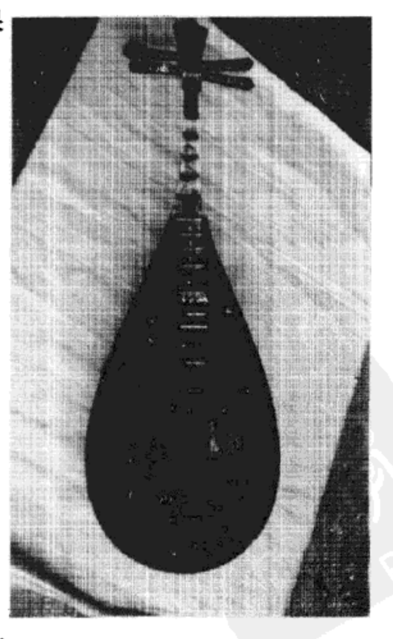
祐年间(1034—1038)化,乡人肖像祀之。明永乐时,进封保生大帝。"该庙有为穷人义赈赠药传统,延续至今。每逢农历三月十五、五月初二(吴夲生卒日)和其他民族节日、民俗节日、朔望日,常在庙内演唱演奏南音。

慈济宫已列入泉州市鲤城区文物保护单位。



《车公子传》 曲艺唱本。该书分上、下卷,纸质较差,长十八点四厘米、宽十二点八厘米。封面印有"已巳新刻花灯记《车公子传》,汀城府学前九经堂藏版"字样。其成书年代,据从"汀城府学"四字,可判断为明清版。"汀州"始建于唐开元二十四年,元朝改为"路",明朝设置"汀州府",清朝沿用明制。在明清两朝的五百四十四年时间里共有十个已巳年,分别是:洪武二十二年(1389)、正统十四年(1449)、正德四年(1509)、隆庆三年(1569)、崇祯二年(1629)、康熙二十八年(1689)、乾隆十二年(1749)、嘉庆十四年(1809)和同治八年(1869),其具体时间尚待稽考。

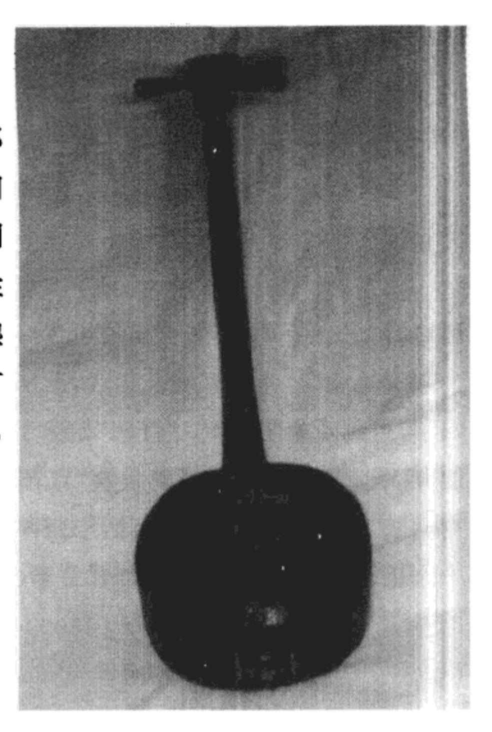
该书内文一律为七字句,唱词中多处用客家方言,如"朝晨","三朝抢出安名字","佃户起乌心"等,皆为客家语汇,是流行于闽西客家方言区的曲本。《车公子传》与歌册、唱曲子、竹板歌等曲种的唱本皆有关联,现藏于福建省艺术研究所。

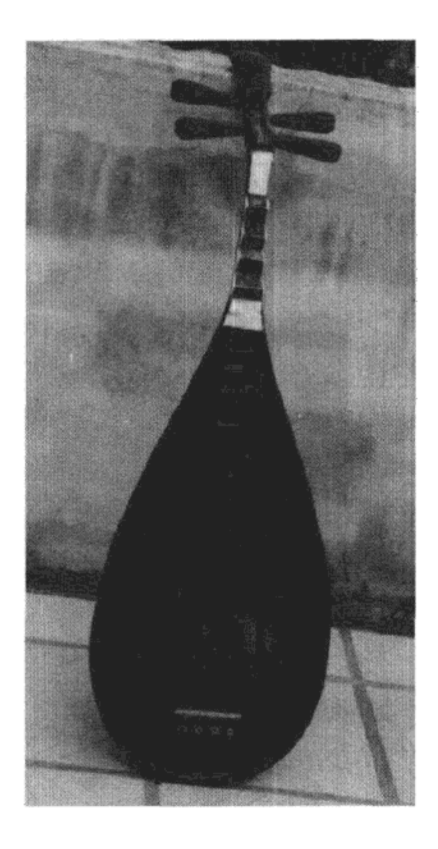


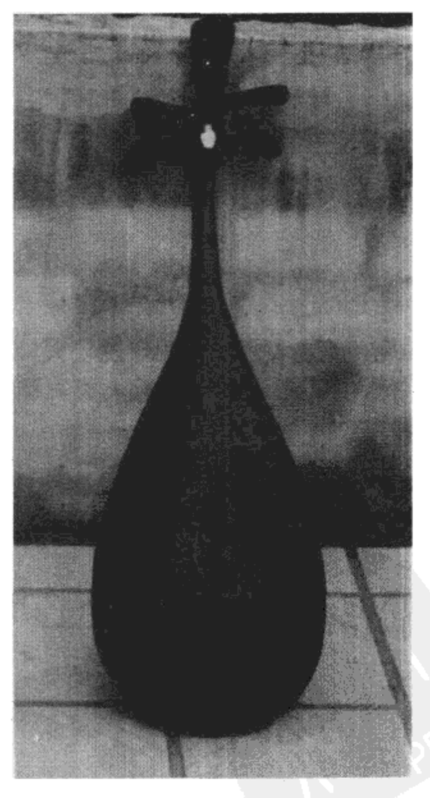
德化县东里琵琶 德化县赤水乡东里村弦管阵所保存的明代南音琵琶。曲颈弯度较大,南琶特点明显,十三柱(四相九品)。曲颈处至底部八十七点五厘米,琴腹最宽处三十三厘米。据传,自明至今已世代相传历经十二代,三百多年,仍相当完好,为东里弦管阵所有,由陈维式第十一世裔孙、现为该南音阵掌门人陈鸿儒(1937年生)亲自保管。

德化县东里三弦 德化县赤水乡东里村弦管阵所保存的清代南音三弦。全长七十一厘米,音箱长十八点二厘米,最宽处十六点五厘米,背面的蟒皮已有破洞,但未影响弦音效果。相传该乐器由陈维式家庭世代相传,现仍为东里弦管阵的一项传家宝,由陈维式第十一世裔孙、现为该南音阵掌门人陈鸿儒(1937年生)亲自保管。

晋江县御宾社"裂石"琵琶　　清代南音琵琶。曲颈阔腹，十四柱（四相十品），具有南琶特点。顶至曲颈处二十一厘米，全长一百零六厘米，腹部（音箱）最宽处三十一点四厘米。主要部分以梧桐木制成，轻巧牢固，总重量一千五百克。背面镌刻"裂石"二字，字迹俊秀而雄浑。音色清亮，共鸣性能好，无杂音。相传当年泉州府派遣弦管阵为康熙皇帝祝寿并荣获封赏之时，即有此琵琶，至今已有三百多年左右。现藏于晋江县深沪镇御宾南音社，指定专人负责保管。

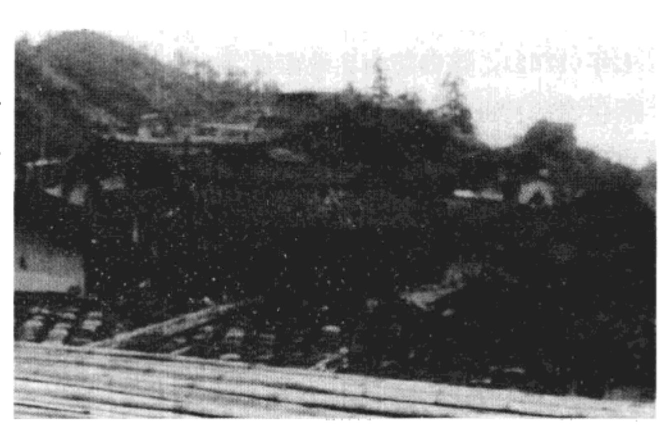






漳平山羊隔蓝氏祖寮　　位于漳平县桂林乡山羊隔畲族村，是漳平县畲族同胞聚会开展畲族曲艺活动的场所之一，历史久远。山羊隔位于博平岭山脉前段，距城关二十三公

里，山高路陡、草茂林密，海拔一千多米（大坑尖一千四百一十五米、南笔架山一千三百七十四米）。该村住有蓝雷二姓。蓝姓居多，有古老的祠堂，畲族称之为祖寮。据蓝氏家族口传，此乃祖先于明代迁来后所建。若从神主牌上所书的年限看，始于清乾隆年间（1736—1795），距今亦有两百多年了。

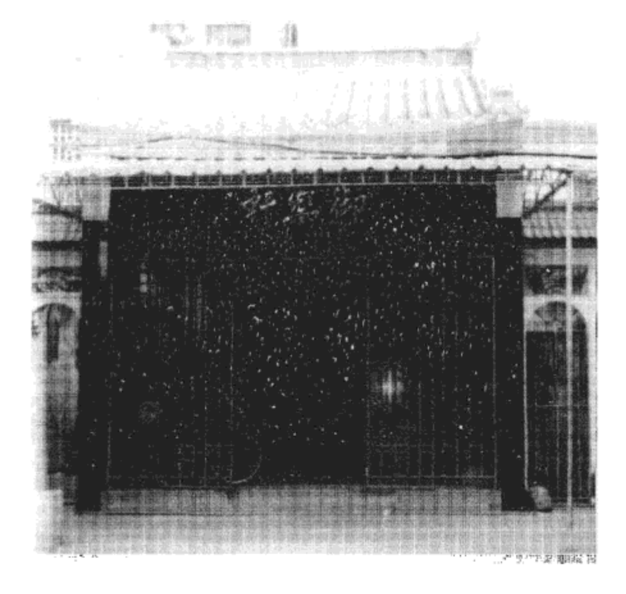


山羊隔畲族群众在节日开展曲艺活动时，漳平本县和邻县畲乡的胞也经常参加活动，开展竞赛。中华人民共和国成立后，活动未辍，但其规模渐小。

东山县御乐轩古琵琶　清代南音琵琶。具有南琶特点，颈曲而窄，腹扁而宽，形态古朴，有十三柱（四相九品）。其顶部至曲颈处二十一厘米，全长八十二厘米，腹部最宽处三十一点五厘米。音色清脆响亮，闻者即有愉悦感。相传清乾隆二十七年（1762）建成御乐轩曲坊时即有此乐器，迄今至少已有二百二十三年。代代艺人都极珍惜，现存于东山县御乐轩郎君府，由御乐轩南音会馆保管。（图见彩页）

东山县御乐轩古拍板　清代南音拍板。硬木制成，五块成副。首尾较宽，中部稍瘦，呈哑铃状，与当代常见的南音拍板形状迥异。全长二十七厘米，首宽四点二厘米，尾宽五点七厘米，中部凹处宽三点五厘米，板厚一厘米，具有独特的风格。相传清乾隆二十七年（1762）建成御乐轩曲坊时即有此拍板，迄今至少已有二百二十三年。现存于东山县御乐轩郎君府，由御乐轩南音会馆保管。（图见彩页）

东山县御乐轩曲坊　位于东山县铜陵镇铜





兴村布埕苏峰街(原称文峰街)门牌一百三十号东侧,为古老的南音曲坊,始建于清乾隆廿七年(1762)。该曲坊为当地南音艺人及外来弦友演唱演奏或开展社交活动的场所。由于所供奉的行业神郎君大仙(即孟昶 919—965)雕像,犹如一般宫庙的菩萨,因此群众习惯称之为"老爷宫"。该轩有一古楹联佳对。上联:御苑箫笙吹白雪,下联:乐轩歌舞奏黄钟。

御乐轩整体建筑呈倒凸字形架构,面积约二十平方米。正厅设立"郎君府",郎君大仙雕像居正殿,其左右侧分立太子孟元吉和大将军赵廷阮雕像,三尊雕像立于同一木龛内。另有古琵琶、古拍板置于神像左右。古龛联题:"或笑或啼真面目,为歌为舞改声容"。后龛联题:"洞箫檀板御前客,华盖霓裳月里歌"。该轩藏有南音《绵搭絮》、《风打梨》、《告老爷》、《爹妈听说》、《听门楼》、《听见杜鹃》等近三十首(节)珍藏本。

御乐轩自兴建以来,南音活动不辍。现仍为御乐轩南音会馆馆址,已被东山县文物管理委员会确定为东山县县级文物保护单位。

惠安县崇武"金石弄"琵琶　惠安县崇武古城南音社世代相传的乐器,具有南琵特点,十三柱(四相九品),最大特点为棺木板制成,"金石弄"三字刻于琴背,腹扁,最宽处三十一厘米,全长八十一厘米。相传制作于清道光年间(1821—1850),其后经重漆并烫金字。音色美,由崇武古城南音阵世代相传,现为崇武南音社所有,指定专人保管。(图见彩页)

惠安县崇武二弦　惠安县崇武古城南音社世代相传的乐器,主要特点有:琴筒用"梆投"树干凿成;琴弓头雕龙,琴杆头雕凤,二者皆为竹材艺雕。因此,该二弦俗称"龙凤弦"。该乐器琴筒长十三厘米,口径十二厘米;琴杆至筒底八十厘米。该二弦音色清晰纯净而嘹亮,共鸣效果好。南音界弦友爱操此琴,喜闻其音。相传制作于清道光年间(1821—1850),由崇武古城弦管阵世代相传,现为崇武古城南音社所有,指定专人保管。(图见彩页)



《榴花梦》　手抄唱本。共三百六十卷,每卷两回,基本上为七言韵文。

该书目演叙唐代贞观盛世之后逐渐衰落,才女桂桓魅,际遇分别出身于四大家族的桓斌玉、梅娟仙、罗锦魅、桓桂卿四人,演绎了错综复杂的故事情节。她纾国难,报家仇,出相入将,文韬武略,位高权重,并遂心所愿有了美满姻缘。通过这一主线,交织着政治斗争与家庭伦常的生活图景。作者以借古讽

今的手法，贴着唐代标签，描述清代康乾之后由盛转衰的社会状态，巧妙地抨击时政，立意警醒世人。

作者李桂玉，清嘉庆年间(1796—1820)生于甘肃，后随丈夫林君还居祖地福州，约于道光二十一年(1841)基本编完此书全局，脱稿三百五十七卷。最后三卷由后人翁起前、胡美君续成结局，署名浣梅女史。书前有道光二十一年李桂玉自序及陈倚松的序言。作者晚年在福州从事书馆教学，曾将《榴花梦》手抄三部赠与门人，民间才得辗转传抄传阅，并有租书铺公开出赁，在福州读者尤其是女子读者中风行一时，或有据以演唱者。中华人民共和国成立后，于1954至1957年，先后发现全帙手抄本《榴花梦》三部，分别由福建省文化局(后交给福建省戏曲研究所)、福建师范学院图书馆和首都图书馆收藏各一部。1985年，中国曲艺家协会，通过《曲艺》杂志社，委托中国曲艺家协会福建分会向福建省戏曲研究所借抄一部收藏。

建瓯县石埂畲村陈靖姑雕像　畲族祝由曲艺人行业神。木雕硬身立像，高三十厘米，据建瓯县东峰乡石埂畲族村祝由曲艺人蓝源备说，据上代口传，该像造于清咸丰年间(1851—1861)，原为畲族巫师所奉祀。民国年间(1912—1949)至中华人民共和国成立后，畲族巫师的一些劝善书目逐渐改编，脱离宗教色彩，加工成为可以公开演唱的祝由曲曲目，由于一些巫师转变为祝由曲艺人，因此仍以陈靖姑为祝由曲的行业神。

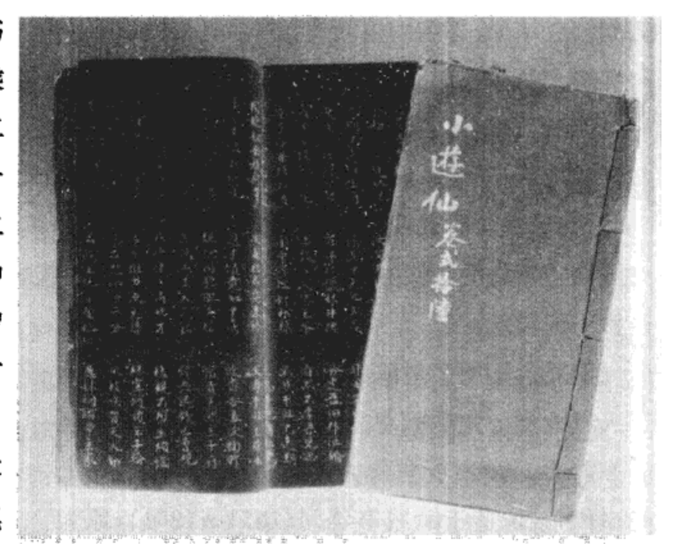


陈靖姑，唐天祐元年(904)生于闽县藤山下渡(今福州市仓山区下藤街)，因堂兄陈守元为资深道士，她受影响，十三岁往闾山大法院(今福州南台中州)学道，经三年磨砺，学得道教经典、法术与医术。出师后嫁与古田县刘杞为妻。后唐天成二年(927)，福州地区(包括古田县一带)大旱，陈靖姑带孕为民作法求雨，舟覆身亡。里人感念其爱民大德，遂以雕像奉祀之，称为“临水夫人”。五代十国的闽(国)王加封为“崇福昭夫人”并赐“顺懿”匾额。清道光帝勒封“临水夫人”为“顺天圣母”，从此民间尊称她为“陈太后”，香火益盛。据蓝源备及其他畲族曲艺演唱者说，畲族祖上亦赴闾山学法，与陈靖姑同出一门，形成畲汉共尊道教的事实。鉴于陈靖姑有帝王封号，身份高，畲族的巫师和艺人相继奉之为行业神。

建瓯石埂畲村陈靖姑雕像经数代相传，现由蓝源备家庭保管供奉。蓝源备于1929年生于石埂村。解放战争时期曾以曲艺活动为掩护，参加闽北游击队活动。1963年晋京参加国庆观礼，自1963年起至1985年，连任建瓯县政协委员。

德化县东里洞箫 德化县赤水乡东里村弦管阵所保存的清代南音洞箫，用八目九节良竹制成，全长五十八厘米，音色好。此乐器为陈顺谦(1874—1940)置于清末，传与子陈梦松(1907—1981)，梦松传与子陈鸿儒(1937 年生)。鸿儒现为东里村陈氏家族的东里弦管阵掌门人。(图见彩页)

弹词《小游仙》稿本 全书用毛边纸抄写，二十二点五厘米乘十二厘米开本，每页九行，每行二十一字，约五十万字。全书分二十六卷装订，其中第一、二、五、六、二十四卷已佚，现存二十一卷。书中叙述道教梨山圣母遣徒平妖及罗雪脂探花成仙等故事。全书为七言韵文，无回目。



该书作者佚名。第二十六卷落款“古稀过六老人走笔”。该卷结尾写道：“俚语鄙句非文墨，亦费心机五十年；七十古稀将就木，尾文草草结团圆；指屈不能书楷字，眼花藉镜看乌丝。案头检点书和册，剩稿留传付女孙。他日高才闺阁史，何妨再撰后游仙。”之后又有“光绪二年小春送淑芹孙女于归诗四首”等字句。由此可断定该稿本系“七旬过六老人”以五十年时间创作而成，成书于光绪二年(1876)之前，系作者手稿。该书现藏福建省艺术研究所资料宝。

弹词《九仙枕新词》稿本 清同治年间林则徐孙媳陈淑谦(？—1890 年)著。全书二十八卷，每卷三回，共八十四回，分为上下两集，前四十二回为初集，后为二集。开本为二十五厘米乘十一厘米开本，每页十行，每行二十四字。全书三千零六十页，计七十六万五千字，均毛笔手抄，书工王体(王羲之)，兼习钟体(钟瑶)，苍劲有力，字形秀美，七十余万字书写一丝不苟。书中多处出现以同质毛边纸剪成小块，覆盖粘贴，重新改写，改写中不乏文字上的重大改动。据行文中数处描述故事女主人



公习字及教育子女习书临摹“钟王小八分”事，及陈衍《闽侯县志》所载，谦“幼即能诗，工楷”之说，该抄本实为陈淑谦手稿，系最后之定稿本。

该抄本每卷首页钤以“臣年先印”，尾页下角钤以“臣年先印”“冰持□□”(因所刻篆书不规范，待考)。“年先”为何人，今无从考证。该书第二卷中数页出现“林宪先”印，时而倒印，时而正印，所印之处均无规律。该印刀法粗劣，系初学篆刻者所为。查“林宪先”者，系陈淑谦三男林萱筹之长子，即陈淑谦之孙。可见该抄本本为林则徐家族所珍藏，后流传于外。为“年先”者所得，钤以印记珍藏之。

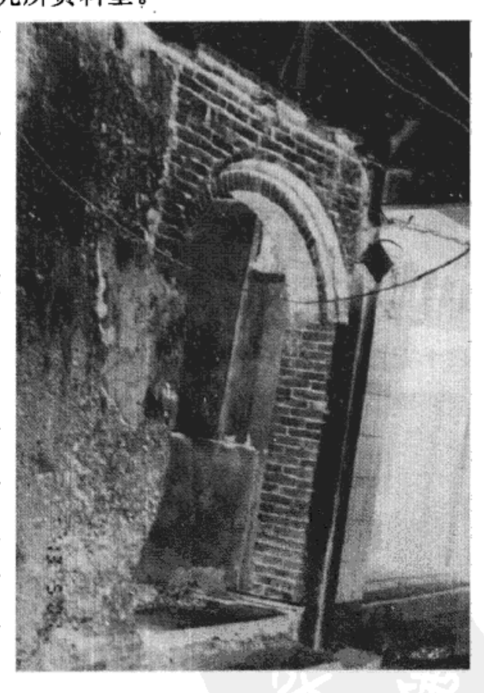
全书故事取材于唐人李蘩所作《李泌传》(一名《邺侯外传》)。叙述李泌富有传奇色彩的一生，所述故事时间为自唐玄宗开元十六年(728)，至唐代宗大历十四年(779)，经历三代帝王。故书中诸多道家仙真丹黄之说。

全书以七言韵语为主，其间常常插入散文话白，且时有长短句。其特点为全篇都是流畅的通行文语，毫无俚语夹杂其中，实为优秀的弹词稿本。

该书前四十二回，于清末宣统年间(1909—1911)，经上海旧笑林报馆按日登载，仅及半部，后因报馆辍业，未曾续印，是以前四十二回(初集)在清末辗转传抄极一时之盛，后四十二回(二集)未见传世。

二十世纪六十年代初，福建省戏曲研究所成立初期，在挖掘、抢救福建戏曲传统艺术遗产的活动中，征得此本，现珍藏于福建省艺术研究所资料室。

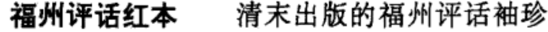
福宁三明会馆　原名福宁山民会馆，为畲族同胞各姓共同建置的会馆，亦为畲族曲艺创作、演出、培训新手与交流经验的场所。该馆始建于清光绪二十五年(1899)，由福建省霞浦、福安、宁德、福鼎、寿宁、罗源、连江、闽侯和浙江省泰顺、平阳、苍南等县的畲族同胞自愿捐献集资购置。馆址在福宁府治(今霞浦县松城镇)西门外校场头，为占地四亩的平屋瓦房。民国元年(1912)，改称“福宁三明会馆”。此乃取日月星“三光普照”和福禄寿“三星拱照”之意来命名。民国八年八月，在霞浦县知事、汉族名绅王瑾卿的帮助下，重新购置古大屋一座为新馆址(今松下镇旗下街三号)。该屋系砖木结构、六扇大瓦房，一庭两进，占地面积七百平方米。



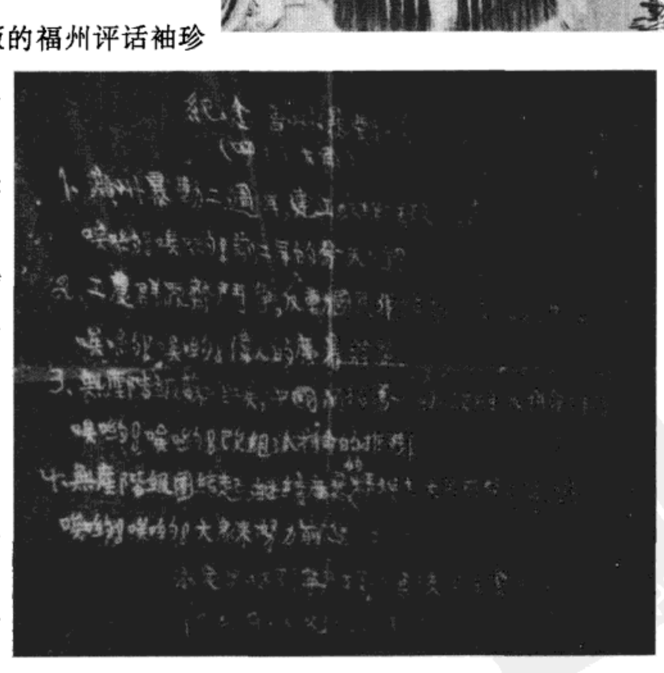
民国九年春节，举行首次大聚会，内容包括赛歌和畲族曲艺绍鹊苟演唱比赛。这次盛会，不仅福建省许多畲乡文艺骨干参加，浙江省所属泰顺、云和、景宁、平阳、苍南等县的畲族同胞也派代表出席。从此以后每逢春节、中元节(农历七月十五)，皆有这种大型活动，小型活动则经常开展。

畲族曲艺作家和著名演唱者钟学吉，晚年常住该会馆，创作、改编、移植大量绍鹊苟作品，通过会馆的聚会广泛传播。他还利用这一场所，培养文艺骨干。民国十六年三明会馆一度被国民党陆军所占用。二十世纪三十年代以后，由于许多畲族同胞参加中国共产党所领导的革命斗争，反动当局对一些畲族乡村进行“清剿”，有不少畲族同胞（包括歌手和绍鹊苟演唱者）为躲避白色恐怖的摧残，便躲到三明会馆暂时栖身。

晋江县沧岑雅南轩黄凉伞　雅南轩弦管（南音）团体的标志性信物。相传为康熙皇帝御赐南音艺人书写“御前清客”的曲柄黄凉伞。沧岑雅南轩的黄凉伞用优质黄色素缎制作，自右至左横书“御前清客”四字为楷体。凉伞主体分三层：华盖外直径五十厘米，华盖上下宽十六厘米，华盖之下的中层宽二十厘米，底层宽二十八厘米，全长共十四厘米。两条布质剑带（剑形飘带）为白色，长各五十厘米。其一直书“宣统元年（1909）已酉花月吉旦”，另一条落款“十都沧岑雅南轩诸同仁公置”。这里的“十都”，指晋江县十都。该黄凉伞至今保存完好，由东石雅南轩南音社珍藏。



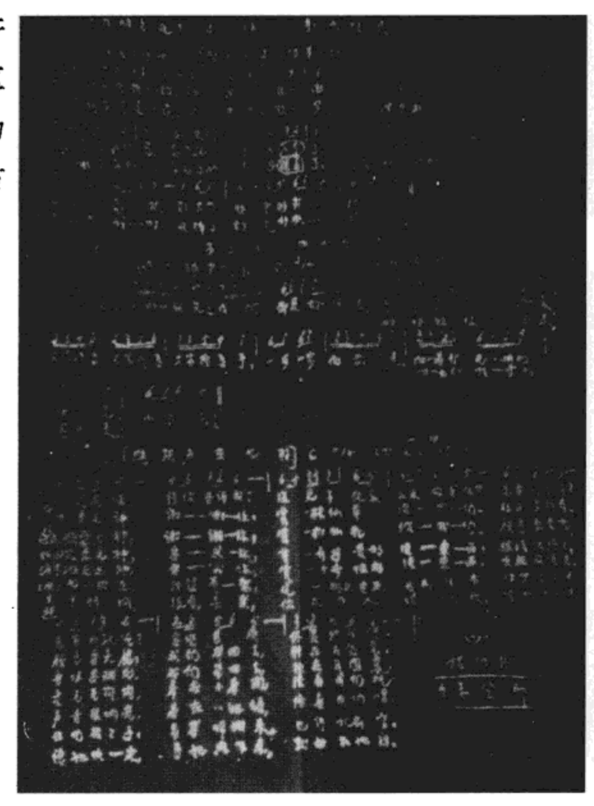
福州评话红本　清末出版的福州评话袖珍型脚本的总称，因其封面皆为浅红色而约定俗成地称这类系列书目为“红本”。其开本为十厘米乘十五厘米，白油光纸黑色石印，页间配有人物、花卉、博物诸类插图（实为补白），仿古线装。据传当年共刊印二三百种，现在仅见《帝王传》、《邱丽玉》、《百鸟图》、《山海关》、《香钩判》、《岳飞传》、《绣鞋记》、《紫金扇》、《罗天大醮》、《铁冠图》、《双连环》、《龙凤帕》等，为福州市文化局福州评话作家林光耀所珍藏。



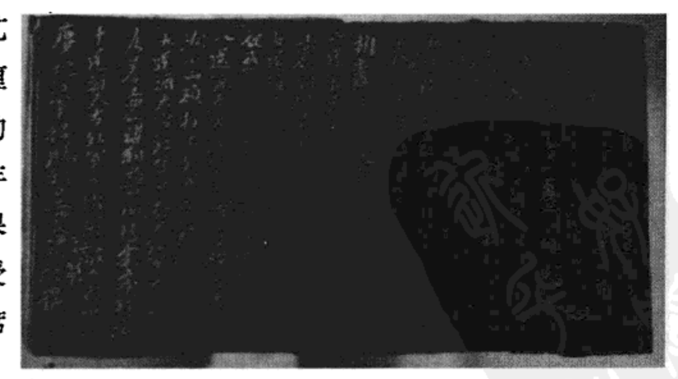
《纪念广州暴动歌》　曲艺唱本，开本十九厘米乘三十一厘米。红色毛边纸、黑色油

墨印刷,“永定第二区列宁□级小学校学生印”,时间为“1929.12.11”。该唱本标明以“四川调”演唱,内文有:“广州暴动二周年,建立苏维埃政权……”。现藏于上杭县古田会议纪念馆。

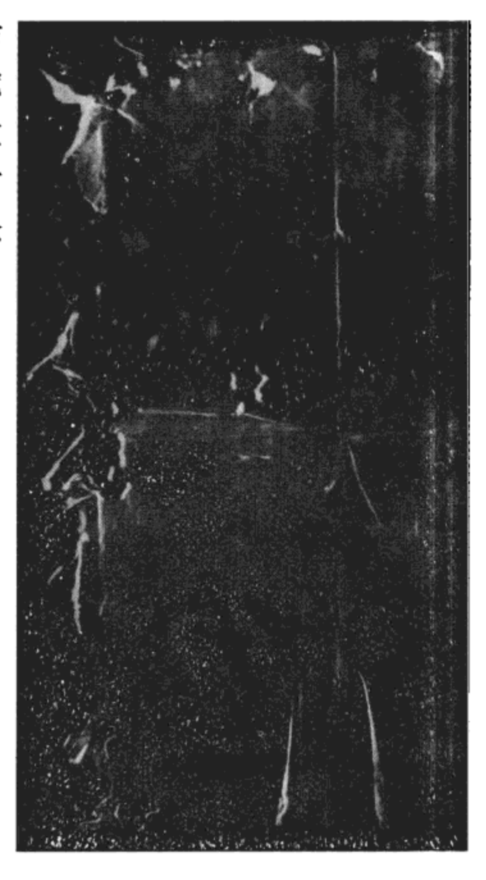
《明月之夜歌》 竹板歌唱本,开本四十一厘米乘二十九厘米。“龙池区(今龙岩市大、小池)文管会印”,时间为1930年。现为三级文物,藏于上杭县古田会议纪念馆。



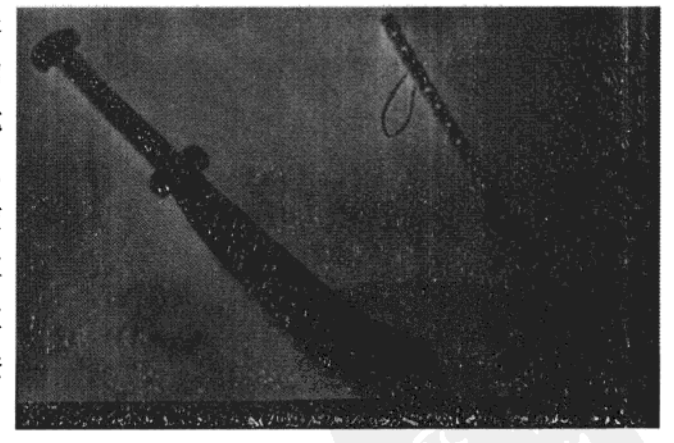
《十送倕郎当红军》 曲艺唱本,开本为十三厘米乘五点六厘米。草纸质。二十世纪三十年代的革命作品,内容为妇女鼓动青壮年男子参军。该曲本宣传鼓动效果大,当年该曲唱遍闽西苏区,曾受毛主席赞扬。现藏于上杭县毛主席才溪乡调查纪念馆,为三级文物。



永定地方红军宣传队队旗　该旗用红棉布制作，右边系白棉布边。用石灰水绘制五角星，宽五十一厘米。旗杆套以白布缝制，宽四厘米。该宣传队以演出竹板歌、快板、三句半及南词等说唱节目为主。现为三级文物，藏于上杭县古田会议纪念馆。



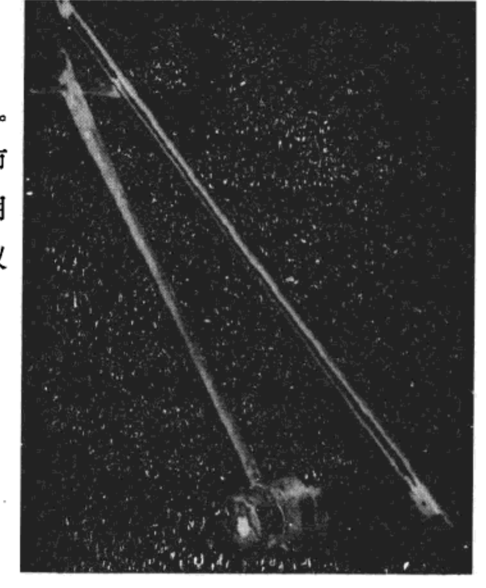
竹马刀　竹马刀为竹制，长七十厘米，宽八厘米。第二次国内革命战争时期(1927—1937)，上杭县才溪乡苏维埃俱乐部说唱演员王其昌经常用此竹马刀为道具，演出南词《早起三朝顶一天》、《大家姐妹打冲锋》等节目，现为三级文物，藏于上杭县毛主席才溪乡调查纪念馆。



笛　子　竹制，长三十五厘米，直径二厘米，音色清脆。第二次国内革命战争时期(1927—1937)，上杭县下才溪乡苏维埃俱乐部说唱演员王其昌常用此笛子伴奏。现为三级文物，藏于上杭县毛主席才溪乡调查纪念馆。

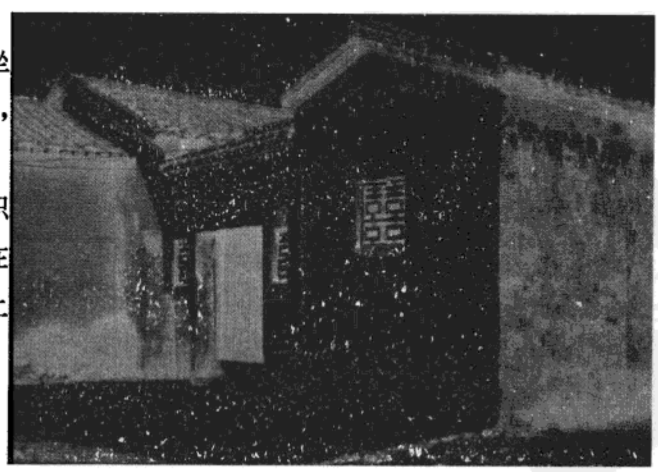
船　灯　演唱道具，竹布质制作，长二米，宽七十厘米。据民间“旱船”形式改革创新。第二次国内革命战争时期(1927—1937)，上杭县才溪乡苏维埃俱乐部宣传演唱由阮山创作的说唱节目《打倒土豪歌》等时，常由二人分别扮艄公艄婆，操此道具进行演唱。现藏于上杭县才溪乡毛主席才溪乡调查纪念馆。



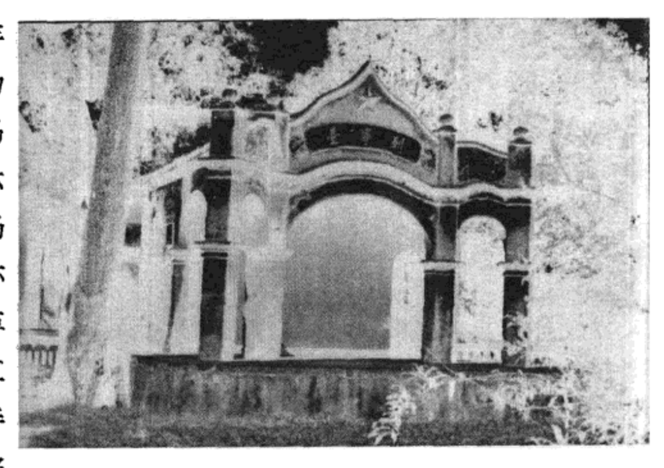


吊　龟　乐器，竹木质地，长五十七厘米。第二次国内革命战争时期(1927—1937)，汀州市(今长汀县)工人俱乐部演唱南词，宣传革命时，用此乐器伴奏。现为三级文物，藏于上杭县古田会议纪念馆。

下才溪乡苏维埃俱乐部　坐落于上杭县才溪乡下才溪樟坑塍，列宁台对面。民国十九年(1930)4月至民国二十二年底，俱乐部组织曲艺演员、伴奏乐队共五十余人，在此排练曲艺节目，宣传革命。现为上杭县县级文物保护单位。



列宁台 民国十九年(1930)4月上杭县才溪乡人民为纪念列宁诞辰六十周年，在才溪马道坝建筑了“列宁台”。该台长六米、宽四点三米、高六米，台前广场可容纳万人。该台除作会场外，亦经常作演出宣传场所，包括演出革命曲艺节目，如竹板歌《送郎当红军》、数来宝《妇女识字歌》、三句半《工农解放歌》及船灯等。现保存完好，为上杭县县级文物保护单位。





报 刊、专 著

《乐　书》　北宋福建闽清人陈旸撰，全书二百卷，自神宗熙宁、元丰(1068—1085)年间开始编撰至建中靖国元年(1101年)完成，历时四十年。首次刊行在南宋庆元五年(1199年)，距成书近一百年；此后曾多次重刊。

《乐书》分为两大部分。第一部分《训义》，卷一至卷九十五，摘录《礼记》、《周礼》、《仪礼》、《诗经》、《尚书》、《春秋》、《周易》、《孝经》、《论语》、《孟子》等十种经书中有关音乐的章节。第二部分《乐图论》，卷九十六至卷二百，除论述之外，有插图五百四十幅，内容包括乐律理论、乐器、声乐、舞蹈杂技及典礼音乐等。其中的乐器、声乐、舞蹈杂技等事项，各依雅部(庙堂的)、胡部(外族的)及俗部(民间的)来分。而雅、胡、俗三部的乐器又依八音——金、石、土、革、丝、竹、匏、木等制造乐器所用材料的性质来分。

全书篇章有一千一百二十四条，包括当时的古今中外音乐资料，书中的俗、胡两部最为珍贵，插图多幅，至今仍有重要参考价值。

《文焕堂指谱》　清咸丰七年(1857)厦门会文堂刊刻出版。版心高十九厘米，宽十一厘米，近五百面。收录“指套”三十六套，“大谱”十二套。扉页有“指谱序”，今加标点全引如下：

指谱序

原夫指谱之设由来久矣，无从稽考创造之人。而是谱虽系南音，维泉腔为最胜，传遍中外，于兹久矣。然计有四十八套，而所识者亦不能全获，则所能者亦不能皆同，或挑点不对，则参差不齐；或撚甲不同，则音韵不□；或口受于师，而口传于徒，以致纷纷不一。差之毫厘，谬以千里矣。兹予得古谱一部，历诸名公校对无差。余不敏，不敢秘，刊刻于世，庶先创之功不灭，俾后习之机不紊矣。是为序。

咸丰七年端月谷旦

文焕堂主人小涯章焕刊

序言前一页残烂过半，尚可辨认出若干手写字迹：“小涯年兄嘱识”、“榕城杰夫何”。可见“小涯”为编者“章焕”的字，而作序者为“福州何杰夫”。从“指谱序”可知，编者是“得古谱一部”并“历诸名公校对无差”方才付梓的。其所指“古谱”来源不详，唯序言开头称“是谱虽系南音，维泉腔最胜”。

泉南指谱重编 福建南音曲谱集。福建厦门人林霁秋(1869—1943)编订,历时十余年,于民国元年(1912)完成,民国十一年(1922)由上海文瑞楼书庄代印。本书共六册。首册列序言、题咏、凡例、乐器形制及奏法,唱曲大意、目录等,次为南音词四十五套(仅注撩拍、无工尺)。第二册至第五册为带有工尺谱及琵琶指法的南音指套《自来》、《一纸相思》、《趁赏花灯》、《心肝跋碎》、《为君去》等四十五套,第六册为南音谱《四时景》、《梅花操》、《八骏马》、《百鸟归巢》等十三套。此书为南音曲谱较早的结集,以朱墨套印。选曲、分类、订谱、注音、附说等均较详备。其余如南曲源流、曲目本事等也有重要参考价值。

福建戏剧 福建省戏曲曲艺专业刊物。1960年1月创刊。月刊。由中国戏剧家协会福建分会《福建戏剧》编辑委员会编。同年10月停刊,共出十期。1981年1月复刊,由福建省戏曲研究所主办,《福建戏剧》编辑部编辑出版。双月刊。国内外发行。其办刊宗旨是:坚决贯彻"百花齐放、推陈出新"的方针,在继承民族传统的同时,为发展福建省的戏曲、曲艺事业,不断提高戏曲、曲艺工作者的思想水平和艺术水平而努力。刊物以全省专业和业余的戏曲、曲艺工作者为读者对象,刊登优秀戏曲剧本、曲艺作品,不断推出新人新作,以及理论研究、评论等方面文章。该刊不断刊载全省曲艺动态、艺术新作及曲艺理论文章,如《评话是活化石》、《泉州国际南音大会唱》、《铙钹声中的思考》等。

轶 闻 传 说

梆鼓咚的传说　相传于宋治平元年(1064),钱四娘修筑木兰陂时,用竹筒装铜钱,让民工们从竹筒内自己抓取工钱,任你抓一把,或捧一把,钱数都是十八文。所以至今民间尚有"抓也十八,捧也十八"的谚语流传。木兰陂建成不久,却被洪水冲垮,钱四娘悲愤交集,投溪自尽。民工们为歌颂、纪念钱四娘截溪建陂的功绩和继承她的遗志,便以装钱的竹筒蒙皮作鼓,把钱四娘的事迹,编成叙事诗,到处传唱、募捐,终于又把木兰陂重新建筑起来,造福于莆田人民。所以梆鼓咚歌颂钱四娘的曲目有"竹筒蒙鼓响咚咚,钱氏筑陂世无双,身虽投水志永留,万古传名人赞扬"名句,至今仍在民间传唱。

民间的又一传说认为,梆鼓咚是古代翰林吟诗作对的一种娱乐形式,后来传到民间,成了艺人卖唱谋生的曲艺形式。所以民间有"翰林盘诗乞丐唱"的说法。

康熙皇帝夜巡得南音　康熙皇帝夜巡得南音的传说遍及闽南各地,金门县南音艺人蔡肖曾经加以记述。某日,康熙皇帝微服夜巡北京城,途经当朝文渊阁大学士李光地府第。忽然有一阵悠扬的音乐从李家传出来,康熙皇帝被迷住了,便进门看个究竟。当时,李光地外出应酬未归,只见李家的下人正在怡然自得地演奏演唱着娓娓动听的乐曲,康熙喜出望外,悄悄离开李家。次日早朝之余,皇上对李光地说:"李爱卿,朕不如你呀!"李光地听罢十分惶恐,以为出了什么大事,连忙跪着请罪。康熙皇帝笑着扶起李光地,把昨晚偶尔欣赏到李家的乐曲说了一遍,并责怪李光地不该独赏雅乐。李光地听罢心领神会,连忙启奏道:"臣的轿夫厨子等下人皆来自吾乡泉州府,他们所演奏演唱的乐曲素来称之为弦管,亦称南曲。臣家中的下人技艺不高,皇上如不嫌弃吾乡的俚音土调,当由泉州府选拔技艺高超者为皇上献艺。"康熙非常高兴,表示接受这一进贡。李光地立即向泉州府征召技艺最高超的五名南音艺人,组团晋京,为皇上献艺。康熙皇帝为南音的艺术魅力所倾倒,大加褒扬,赏赐曲柄黄凉伞,并御书"御前清客"和"五少芳贤"赐予南音艺人。

徐天生失袍　民国初年的一年冬天,福州评话名家徐天生购置一件羊皮长袍,穿着来到后洲评话馆闲坐,一边与同行谈论艺事,一边等待书家登门订书。不料来了一个当地地痞,见到徐天生穿皮袍,先是惊异,接着生起歹意,横起双目,厉声骂道:"徐天生,你一个讲评话的,竟敢穿皮袍,抖威风啊?还不赶快脱下来!"一边骂着,一边就动手来强剥徐老先生的羊皮袄。徐天生虽然竭力挣扎,喊叫抗议,但还是被强行剥走了皮袍。

阮庆庆拒演　民国年间，有一次福州水部五福巷伍家办喜事，聘请著名福州评话艺人后洲庆（阮庆庆）讲福州评话。后洲庆按时到达伍家，却不见有人出面招呼，更不用说接待了。他在伍家大门外站了很长时间，才见门里出来一位婢女。这佣人对他说道："老爷吩咐，叫你先去茶桌那边休息。"后洲庆听罢很反感。他想："连请进两字都没有，就在大门外打发我，如此怠慢，分明是看不起我们评话艺人！"他气恼非常，立即大声应道："请跟你家老爷讲，我阮太老爷回去了，书，不讲了！"

拉门帘的讲究　有一回，福州评话的两代名艺人绣和尚（赖德森）和科题仔（黄仲梅）、陈长枝、阮宝清一起闲谈。阮宝清出个表演小品题目，请大家议论。顿时，四人认真考虑，各抒已见，争论一场。

题目是：张三找李四，一进门，拉开门帘……

阮宝清说，评话员此时应这样表演：用手轻轻一撩拨，作拉开门帘状，探头一凝神，看看李四有没在家，然后再出声，往下说书，有了这一凝神，可使观众感到逼真，如临其境。

黄仲梅认为：这要看前文有没有交代门内是否有人，要是已经交代门帘里边有人，应当一拉开门帘，就用李四道白招呼张三，这样就会显得两人关系密切。李四热情主动，也可省去张三招呼，显得紧凑，情景逼真。

阮宝清说：那不行，里边的人还没瞧见外边的人嘛！

陈长枝觉得：我看两人说得都有理，怎么表演还得联系上下文，要看这一情节的情势，要看它在书中的地位，确定该铺叙还是简单交代。

赖德森补充道：还得演出后，看看听众通过的是哪一种。咱们在台上表演，不管你事先怎么精心设计，到时候都得留神台下的反应。台热，才算通过了；台冷，你还得改。

"双门大"认罚　艺名"双门大"的福州评话艺人徐炳铨，是民国初年的一流演员，有次在台江下杭街讲书。一场书说完，观众不肯散场，恳求他再讲一段。双门大一时没有答应。这时，有位听众站起来说："今天有一地方，先生讲错了，应该罚讲。"双门大听后应道："请指教，如有讲错，自当认罚。"那位听众说道："你书中的'路引'说，马铎入京，举眼望见张都墓，再走三里洪山桥。马铎是明朝永乐年间的人，而张都是这以后明朝嘉靖年间的人，马铎怎么能望得到张都的墓呢？"双门大听后，当场向这位听众认错和感谢，登台加讲了一段，满足听众要求。

先讲时事后开书　抗日战争期间，福州评话界有阮宝清、吴鹏飞、黄仲梅（科题仔）三人在演讲本书之前，先讲报刊时事，深得听众欢迎。特别是科题仔，每天上午看当日报刊，下午在书场先讲时事后开书，常在台江南星澡堂讲演，到晚上又应听众聘请作"高台"演出。他经常一个晚上连演二三场"讲时事"。头一两场，他讲了约半小时的时事后，立刻离场赶赴下一场，撤下的高台由他徒弟接着开书。到了最后一个高台，"讲时事"之后，才由他自己接着讲评话。常有听众整夜跟着他"跑片"，接连听他连讲两三回同样内容的时事而

不厌烦。第二天听众又把他讲的内容传布开去。“科题仔讲时事”俨然成了福州民间的新闻发布中心。

评话员首演福州戏　二十世纪二十年代末三十年代初，福州评话业相当旺盛。地居桥南的评话员任连登、黄英珠、百宝庆、林绮华等人，经常聚集在一起研究福州评话艺术，后来论及福州地方戏曲，大家想过过福州戏的戏瘾。民国十九年(1930)夏季，首先由仓前坤执笔先后编写出福州戏剧本《人心与环境》与《梅英恨史》(又名《爱月姐与墨伦哥》)，接着便开始排练，形成第一个福州评话员的业余剧社。他们演出的《人》、《梅》二剧，观众感到很新鲜，后来，《梅》剧改编为福州评话《爱月姐与墨伦哥》，成为评话员陈艳玉的拿手节目。

评话界的“吼声班”　二十世纪三十年代初，福州桥南评话员任连登等人首演福州戏引起观众兴趣之后，也在福州评话公会领导层产生了影响。时任福州评话公会会长的阮宝清专门召集公会的骨干会议，作有针对性的研究，决定成立“吼声”业余福州戏班，要与“桥南”班比个高低。定局后即由林肇苇和阮宝清执笔编写反映现实生活的剧本《是谁之过》，又花了五十块银元购置服装、道具和乐器。该剧由绣和尚(赖德森)扮演军阀，娶亲当新郎，郑紫英扮新娘，周云卿扮小妾，黄天天扮黄包车夫，后洲庆(阮庆庆)扮厨师，科题仔(黄仲梅)扮进步人士，岳蝴蝶扮女儿；双门大(徐炳铨)和叶三嫂等评话员也分别担任了角色。该剧在大罗天剧场演出，场场满座，引起轰动。后因所有担任角色的演员，本业业务都很繁忙，再也顾不上业余爱好，于是“吼声班”也就悄悄地消失了。

福州评话界抗日剧社的风波　民国二十六年(1937)，日寇于7月7日制造芦沟桥事变后，全国掀起抗日高潮。福州评话界组织起“抗日剧社”，把评话渗进福州方言的文明戏，编演宣传抗日的戏文，在城乡间，广泛演出。阮宝清编写了文明戏《枪毙石介公》。剧情的大意是：日寇入侵，我军民齐奋起开展抗日救国运动。但某乡有个土豪劣绅不念国家安危，依然百般盘剥农民。青年农民石介公领导乡邻抗缴重租和高利贷，并与土豪劣绅评理。他义正词严地宣传全面抗日的主张，宣传有钱出钱、有力出力，为富不仁者应当改过自新，参加抗日救国。该豪绅有个儿子为现役军官，竟然袒护其父，仗势欺人，抓走石介公，威胁要枪毙他，因而引起公愤。

这场戏演出后，因为剧中人石介公姓名与蒋介石有两个字相同，引起国民党当局的疑虑与顾忌，竟然传唤剧作者和业余剧团当事人，逼他们停演。

《瀛台恨》引起的龃龉　民国三十六年(1947)5、6月间，福州评话公会再度组织业余剧社，编演福州戏《瀛台恨》。阮宝清亲自编写剧本，聘请闽清名艺人黄珊惠当导演。郑紫英饰慈禧太后，后改由李玉生反串。林祥庆扮光绪皇帝，陈绛仙、陈雅仙分别扮珍妃、瑾妃，黄仲梅扮太监李莲英，郭天元扮太监寇连才，黄天天扮荣禄，阮宝清扮袁世凯，郑小秋扮袁世凯的军师，陈长枝扮康有为，王书海扮翁同龢，池芝官扮许崇智，任连登扮饭店主，陈春生扮饭店婆，岳蝴蝶扮饭店主的女儿。该剧在当时福州最大的剧场大罗天剧场演出，

场场爆满，在福州观众中大为轰动。为了答谢观众，每场还加演两个小戏，一个是阮宝清、陈赛英主演的《秋娟戏张凤》，另一个是谢金生、陈赛英主演的《谢标借贷》。当时一般福州戏班的票价为银元四角，而福州评话员业余演出的《瀛台恨》票价高达七八角，后来上升到一个银元。在大罗天演出一个阶段，又到城区的南华剧场演出，卖座一直很好，而专业的福州戏班的卖座大受影响，结果引起了福州评话界与福州戏曲界的矛盾。

首先是福州戏知名的演员"三花才"(唐秀山)带领一些人找上评话界的门，恶语相加。福州评话员百宝营忍受不了，"以牙还牙"，引起双方斗殴，百宝营吃了拳头，撕破长衫，仍不示弱。幸好福州评话公会领导及时赶到，一再表示："我们演戏只是业余取乐，并无故意抢饭碗之心，剧演不演不在乎，不要伤害演艺界的友情。"经过一番说明，这场小风波才平息下来。

以"会乐"对付"调书"的妙策　　"调书"系指凭借权力，不管评话员事先已否被聘定，临时强令评话员到其指定的场所讲福州评话，不给书金或仅给少量的点心费。为此，评话员不仅要白讲评话，还得赔偿原聘东家的定金。此类事多为国民党政府的警察、侦探队，还有依附他们的所谓"龙"的爪牙所为。从侦探队队长、文书、探员到"龙"，遇有婚丧喜庆、神诞，或临时受人嘱托，都会强行向评话员"调书"。当时的名艺人如绣和尚、筱细俤、科题仔、徐天定等，不胜其扰，商讨对策，提出以一艺不如多艺，独乐不如群乐，调一个评话员不如多调几个，多人竞争表演技艺，各显神通更加热闹的办法来应付。评话艺人从白讲全本到白讲一小段，时间缩短，较便于与原聘东家商议调整讲书时间，减少赔偿定金的损失。听众感到一次听讲可以欣赏到多风格的评话艺术，亦很满意。那些仗势调书者则认为一次能调来多人更显得派头十足，三方皆大欢喜，逐渐得以推行。这种几位评话艺人一人讲一小段的演出形式，被评话艺人称为"会乐"。"会乐"的方式亦被用于福州评话从业者间的扶危济困。遇有评话从业者患病或遇灾害发生困难，往往有名艺人出面发起，邀约评话界同仁"会乐"义演，选择地方热闹、座位较多的书场(如台江汛观清书场、鸭姆洲珠弟书场)进行，票价略比平常高一点，收入用以资助困难者。

白髭须菩萨"订评话"　　抗日战争后期，福州评话艺人生意清淡。某一天，有位评话艺人来到一个远郊小村庄，找该村长者，说是应聘来讲评话。村民说，我们这里今晚没人订请评话高台呀。但是评话先生坚持说：前天有一位白髭须的老伯来订评话，要求到你们村榕树下讲书，还交了定金的。说着，拿出票夹子，翻开找这位老人的定金，忽然发现票夹子里夹着一张纸钱。他惊叫起来，明明是白胡子老人下的定金，怎么会变成纸钱呢？莫不是鬼神向我订的书。这时，这位村民恍然大悟似地说：今天，我们村确实有一个神诞，过生日的菩萨果然是白髭须。村民领这位评话先生到神庙去看这尊白胡子菩萨。评话先生看到了神像后，惊呼就是这位老人家来订的书。说得活灵活现，惊动村里好多人都来听他说这奇事。评话先生于是说：你们这尊当境神太灵了，尽管他用的是纸钱向我订书，我也要说给

他听。村里的老人便说：既然我们村的当境神为自己的神诞向你订书，这么地灵显，那就请你说一本书，由我们来付款。于是，这位评话先生就在这个村热热闹闹说了一本福州评话。原来是日寇作恶，百业萧条，评话艺人生意清淡，那位艺人好多天没有接到聘约，家里穷得揭不开锅，事先打听到这个村今天为白胡子菩萨过神诞，编了这一套话，果然赢得说一场高台书的机会。以后评话行就流传了这段辛酸的故事。

福州评话盲艺人的兴起与衰落　据黄天天说：从前，福州有不少评话盲艺人。太平天国时，福州评话艺人中有七人因暗中宣扬太平军，犯了“长毛案”，被清廷惨无人道地剜掉双眼，但仍坚持演唱。后来他们便把福州评话的技艺传授给了盲徒，其传人尤以郑为豪最突出，陈长枝的师父就是郑为豪，艺名细作九。清末民初，福州评话重说唱，不重表演，平常高台上，点一盏“三把莲”油灯，半明不灭，台下人看不清楚演员的表演，有人干脆闭目静听。这也是福州评话盲艺人一展才华的时期。到二十世纪二十年代中期，电灯照明已在福州里巷中比较普及，夜间在高台上不再点“三把莲”，表演风格与欣赏习惯发生了变化。至少要用汽灯照得十分明亮，台下能看清演员的表情。赖德森（绣和尚）、徐天定等表演派便应运崛起，他们讲究以眉、目、手传神，以辅助语言，逐渐形成福州评话新的表演路数，听众被他们所吸引，也就不满足于盲艺人没有眼神的表演。于是，以后就没有盲人学福州评话了。

陈春生、陈长枝人行风波　二十世纪二十年代中期，福州评话年景很好，城乡订书供不应求，于是，评话先生们纷纷收徒传艺。当时一般艺程三年，补艺半年。多数学徒一年后便能随师登台。出师前，酬金全归师父。师父供给学徒食宿，尚有所赢余。徒弟出师后，需由师父介绍，带入福州评话公会“充行”（入会），然后才能到评话馆挂牌应聘。民国十六年(1927)，全市出师艺徒较多。为了稳定会员的生计，评话公会的头头们便不让这些新人入会充行，引起要求入会者的反感。其中较优秀的陈春生、陈长枝、唐金淦等便出面串联了五十二人，向公会理事长徐天定、阮宝清交涉，当理事长出门说书时就拦路争辩，又到国民党当局控诉，一些艺师也帮自己弟子的忙，终于在民国十八至十九年间，陆续取得入会资格。

“对台”成了忘年交　福州评话艺人陈长枝年轻时期，有一次临台发现被聘东安排与一名叫武观的老艺人对台。他年纪虽较轻，但是艺术名望已不亚于武观。他一向尊重同行前辈，生怕失礼，演出前先拜访了老者，然后再登台。等到演出快结束时，他按照行规打了一阵花钹通知对方，意思就是咱们结束吧！等到武观也回了花钹后，他便先结束散台。

陈长枝卸台后又访见了武观，使老艺人大为高兴，同他结为忘年之交。武观送给他一部书目，又把自己的艺术经验告诉他。其一，要细心地体察喜、怒、哀、乐等七情六欲，把各种表情分细。例如一个“怒”字，便要再分小怒、中怒、大怒……等等。设身处地，设计“面风”（面部表情）和手脚解数，对着镜子自己审视，觉得准确了，好看了，再搬到书坛上去。其

二，艺人不必死守师门，要多方学习，学别人的长处，也不必硬要学得十分像，而要青出于蓝，而胜于蓝。对于当师父的来说，则不要把徒弟限死，要乐意让徒弟博采众长，青胜于蓝。

陈长枝多良师　陈长枝十四岁时拜盲艺人郑为豪（艺名细作九）为师，开始学习评话，十分勤苦。头一年学得了单本书《紫金鱼》和《神鬼大闹太岁坊》。

郑为豪老师的唱腔很柔润，会的书也多，有短解的《七侠五义》，有长解的《大红袍》，还有拿手的、很有特色的单本书《笔筒猴》等等，师德也好。陈长枝又勤学苦练，进步很快。以后，乃师郑为豪还向他推荐三位各有特色的艺人及其拿手戏。

一位是城里的名艺人赖德森。他演的谢虎使用峨嵋刺盘城，登高一节很有名。当他说到谢虎把峨嵋刺往城上一搭，趁势纵身上墙时，演员在台上只用手势，却使人觉得是一个人纵身上了城墙。

一位是南台的徐天定。徐天定不但说隋唐有"再世尉迟恭"、"重生秦叔宝"、"活的风雷豹"之号，讲《绿牡丹》也有一套独特的表演技艺。他说到雷致远上擂台时，台上两个武生互相瞪眼吹胡子，演员只用两个食指在台上比拟得活灵活现。

还有一位是南台的下渡潮。下渡潮虽非名艺人，但是善讲破袄三花，有一套顺口溜非常精彩，语言俚而不俗，板眼流畅，那一段"哩哩唠唠，迷迷么么，刽子手大哥，我惊你豆骨（腐）吓食刀"顺口溜耐人寻味。他配合顺口溜，还让铙钹在桌上走路，增添了诙谐的气氛。

陈长枝经业师指点，便经常去听这三位艺人的书，学到了他们的特技。他经常听得出了神，人靠着书桌，仰着头，目不转睛。

陈长枝除了到处听书，博采众长，还多处学书。他的《孟姜女》是向城门五学来的。他的《三打太平庄》原是水部妹的拿手书，水部妹死后，他便以重金从其遗孀手中买来残破不全的本子，加以完善。又如《无瑕替嫁》是传统名篇，历经名家推敲，到黄菊亭手中又有了发展。黄菊亭死后，还有名艺人阮宝清在讲这本书。陈长枝仍然抱着学习的态度，从黄菊亭徒弟池芝官手里得到了残篇，根据残篇加以充实补齐，并认真进行完整的再创作，使之成为自己的保留书目。后来，还与阮宝清对口合说了一次《无瑕替嫁》。

林知渊礼待评话员　福州南门外城门乡林知渊是老同盟会会员，国民党元老、中央委员。民国十九年（1930）3月间，林知渊担任国民党福建省党部书记，公馆在福州城内河西路。他喜爱听福州评话，有一天，特聘福州评话名艺人黄天天、陈春生、郑紫英（女）、阮宝清到他家举行评话会书，每人轮流登台讲一个片断。黄天天还带着徒弟郭天元。林知渊把他们安排在花厅讲演，他和内眷一齐听书。黄天天讲的是《笃笃鸟》（就是后来整理发表的《郑龙船抢亲》），其他三人也都讲了精彩片断。林知渊和内眷听得津津有味，十分高兴。表演结束，他给评话员加倍的礼遇，招待吃饭，并表谢意。

张鼎丞利用评话场合演说　1952年初，全国继续开展"三反""五反"运动。有天晚上，黄仲梅（科题仔）在福州省府大院西侧的肃威路进行宣传演出。时任福建省人民政府主

席的张鼎丞走出机关大院，来到肃威路的临时评话场，利用这个场合同一千多观众见面，并演讲了几分钟，向大家宣传中国共产党和人民政府的政策。黄仲梅帮他维持秩序。

市委书记向艺人学本领　1961年12月，中共福州市委第二书记郑重经常巡视市区，发现街头巷尾评话、伬艺的高台演出，都拥有很多听众。于是，他要求市委宣传部好好运用这支深入群众的民间艺术队伍，发挥其宣传教育作用。

1961年12月31日上午，郑重来到福州市曲艺团，和全体艺人职工见面，并同大家攀谈。

他一开口，就说："我今天来拜师傅，向你们学本领。我平常做报告，台下的干部都是领了工资的听众。可是常常有人还不专心听，思想开小差。你们讲评话，是听众掏钱请你们做报告，他们都会聚精会神地听，热天、寒天都听，还有撑着雨伞站着坚持听的。你们的艺术那么吸引听众，我就要来向你们学这种本领，你们有了这个本领也要更好地为党为社会主义多做宣传工作。"艺人们听了大受鼓舞。

黄连官誉称"中堵王"　黄连官在福州伬艺界被誉称"中堵王"。其美称来自民国时期迎神赛会的伬班比赛。

民国以往，福州和闽侯、长乐等县的乡镇时兴迎神赛会，届时都聘请戏班、伬班前来助兴。有时还请伬艺班演员化妆成古装戏里的角色，或骑在马上，或"陆地行舟"，在乡镇各处"迎"巡展示。最后一天，戏班、伬班集中在旷野场地或庙前大埕上，通宵达旦表演，邻近各乡的亲友也来看热闹评判优劣。每逢这样的场面，为争取优胜，各班之间竞争激烈，形成了事实上的比赛。

民国某年，黄连官伬班应邀到长乐县洋门村参加十月迎"清醮"演唱《白蛇传》。班中女演员欧忆侪、林亿西分别扮演白素贞和小青，黄连官饰许仙，坐中间(福州话称为"中堵")主唱。各班按到达该乡老蛇埕(演出场地)的先后列队，限以"逗腔"或"小调"顺序接唱来定胜负。如第一条"陆地行舟"开头首唱"逗腔"，其他各舟顺序跟唱"逗腔"，若某舟不能紧接续唱时，要放鞭炮表示认输，而后由该舟开头改唱"小调"，其余各舟再周而复始地接续下去。

由于黄连官伬艺班演员年经轻、扮相俊、嗓音亮、曲子多、表演精，在这种场合屡屡获胜。此次来客中有外省人，听不懂福州话，聘东于是提出"不听平讲要听啰啰(指京剧、徽班曲调)"。各伬班不会弹唱，临场一位同行说，连官是徽班名师王登熙高徒，肚子里南腔北调很多，要请他"救场"。黄连官应同行要求，手拉二胡，口唱"啰啰"，赢得在场观众的热烈掌声。从此"中堵王"的誉称就在伬艺界传扬开来。

黄连官忍气卖艺大出名　民国三十五年(1946)春末夏初的一天下午，应"接头"(评话艺人中介者)之约，黄连官带领伬唱班青年演员陈少萍(奕岩)、依媄和乐员张奕珠等人，到福州市郊盘屿乡为聘东庆寿演出。聘东见黄连官伬唱班人少而不悦。其亲友也七嘴八

舌地讥笑这几个艺人。稍后用晚餐，饭冷汤凉。黄连官请聘东热汤菜，聘东却冷冷答道："有饭给你们吃就算好了，还热什么！"艺人们看在眼里，听在耳中，气在心头。奕岩、依媄抱头痛哭，急性子的张奕珠不但拒食，而且拿起乐器要走人。黄连官为顾全大局，强压怒气耐心劝说："既来之则安之，我们是来卖艺的，不是乞丐，要将'气'变成'志'，尽我们最大本领唱好今晚这台伬！"商议后，便分头作演唱前的准备。

这时，又有些人说风凉话挖苦他们。大埕上只剩下几个人。

黄连官领着大家认真演唱。首唱应景戏《南北斗赠寿》，接着加演《芦花河》。有铁喉之称的陈少萍洪亮而圆润的唱腔，依媄的伶俐口齿、铿锵有力的连珠白，乐员伴奏合拍和谐，前后台配合默契，吸引了四下散去的观众。艺人们看到人越来越多，精神倍加振奋。继之演唱全本《珍珠塔》。酒席上的客人纷纷离席，搬过椅子来听演唱。想睡觉的人也起床穿衣挤入人海中来。聘东见演唱很出色，观众又多又热闹，大为高兴，赶快用红纸写上赏金大洋伍元贴在台上。连官见了说道："饭菜冰凉东家都不能热一热，还送什么赏金？不用，不用了！"扯下写着赏金的红纸送还，回敬了聘东当初的羞辱。接着向观众说："东家请的，已经唱够了。现在我们请各位再听一段随便点的曲目，你们点什么，我们就唱什么。"台下观众热烈鼓掌喊道："你们唱什么，我们就听什么！"他们唱了当时福州最流行的《闹菊园》中的秋菊制衣、赠半爿槟榔、秋菊被逐的《牧羊曲》和见到蒋云时"含悲带泪启禀三少"的〔改良江湖叠〕。这一连串四个曲子唱完，观众又报以热烈的掌声。后面站在椅子上的一些观众齐声要求："请伬班师父再加演一段《英月起解》吧！"其他观众也纷纷附和："欢迎，欢迎再来一段！"艺人们从被羞辱到受欢迎，此时忘了饥饿，劲头越演越足，连声回答："可以，可以！"唱完《英月起解》，时间已过午夜，观众不好意思再要求，却又舍不得离去。艺人们主动向观众表示："现在特别加演一段《侠妓救夫》，答谢各位对我班的欢迎与鼓励。"台下又响起雷鸣般的掌声。《侠妓救夫》的曲词〔五音联弹〕，是吸收徽班乱弹，以闽腔与徽调相结合，演唱者腔不断音，演奏者手不停弓，连续不断地起伏行腔，观众也跟着音乐节拍，有节奏地鼓着掌，演出气氛推向了高潮。

演唱结束后，观众议论热烈："这曲调头一回听到，好新鲜，这一班艺人有真本事、大功夫，今晚这伬听得真过瘾。"艺人们听到观众们的纷纷称赞，也感到十分欣慰，当初受羞辱的怒气怨气全都烟消云散。

吃夜宵时，菜香汤热，聘东还拿来了家酿的糯米酒。此时，一直不见踪影的"接头"也出现了。他连声解释："我迟来一步，一进乡就听到出现不愉快事情，躲在小店里不敢露面。聘东本来托我请筱龙凤班，我想你们这班可以顶得过，事先没向双方说清楚，错在我。我向你们双方赔不是，我罚酒三杯。"聘东也举起酒杯说："我一来未热情招待，未尽东道主之谊。二来祝贺伬班今晚唱得好红。三是欢迎你们明晚再演一场。"连官回答："明晚已定好在南屿演出，不能违约，抱歉无法再接受你邀请。"聘东只好算清演出费，又另加伍元。连官婉言

推辞，不收赏金。聘东满脸笑容说："不作赏金作定金，明年的今日，欢迎各位再来，为家父寿诞添热闹。"艺人们只好接受邀请。

陈培锟爱听《紫玉钗》 前清翰林陈培锟，民国时期曾任福建省财政厅厅长，还代理过福建省政府主席职务，被誉为理财能手。中华人民共和国成立后，他担任福建省文史馆第一任馆长。陈培锟十分爱好伬唱，尤其爱听陈润春演唱的《紫玉钗》。二十世纪五十年代，他年已近八旬，但只要陈润春到郎官巷书场演唱《紫玉钗》，总要坐上人力车或三轮车，赶往欣赏。陈润春演唱的《紫玉钗》，他不知听了多少遍，依然热情不减，赞叹有加。他还特地请国画家张天灼为陈润春演唱作画，并亲笔题写对联及横幅"德润春风"相赠。

郑佑痴学艺益精 惠安县崇武人郑佑，生活于明朝嘉靖至万历年间。当时的崇武城乃"半个城廓半个村"，郑佑因而自号"半村"。人们尊称他"半村先生"。

郑佑精通南音各种乐器，亦好古琴。有一次，他到了五羊城，听说名门寡妇白素娟琴艺高超，就想求教，一直没有机会。于是他开始动脑筋争取找到拜师的门路。听说白素娟每逢望日（农历十五日）夜晚，都要乘某女船东的船儿到江心祭吊亡夫。于是他来到承载白氏主仆的那条船上，求艄婆为他安排拜师机会。艄婆见他很恳切，且于己有利可图，就教郑佑待下月望日（七月十五日）上她的船去听琴。届时只能藏在后舱篷窝里，不得抛头露面。万一被白娘子发现，就得假认艄婆为姑母，由她排解困境。

七月十五日中元节。傍晚，郑佑提前隐身在艄婆安排好的后舱篷窝里。白素娟如期来到江心，在船上又一次举办祭奠丈夫的仪式而后弹琴。郑佑暗地里偷看白氏的弹奏指法，大受启发。不料被一位丫环发现。白氏听了禀告大吃一惊，急忙追究艄婆。艄婆便笑着说："这是我亲侄儿，老远前来探亲。我们船户以船为家，客来探家即探船。作为姑母，我若为了趁一点船钱而赶走侄儿，于情于理都不合。这种人情世故岂能不懂？"郑佑也很有礼貌、态度恭谦，说明自己学过琴艺，今日探亲，闻琴声深知夫人琴艺高超，想长点见识，如有不妥当立即退避。

白素娟见他礼貌周全，不像歹人，也就安下心来。为了验证他是否说真，便顺水推舟地要求郑佑献技，郑佑应诺后，抱出自己的琴来，弹奏了一支曲子。白氏称赞他琴艺不错，并婉言指出其不足之处。郑佑乘机求教，白氏也不推辞，把点、挑、拨、勾、剔……等一系列的指法要领详细讲解，并示范地弹奏了几遍。郑佑心灵手巧，很快就领会了。他诚恳地要拜白素娟为师。白氏婉言推辞，并请艄婆回船，上岸乘轿回家。

郑佑谨记白氏所教的要领，日夜练习，琴艺大有长进。有一天，他在寓所门外，偶遇白氏的丫环，请她代向白氏问安。

中秋节前夕，白氏的丫环代主人邀约郑佑于中秋月夜，再赴乃姑船上，为白氏祭奠亡夫弹奏。郑佑向丫环代谢夫人，表示"如期必到"。届时，他履约在船上拜会老师。白氏祭奠亡夫后先弹一曲。郑佑先向白素娟行过礼，接着焚香向亡灵致意，然后恭恭敬敬地弹起

琴来，痛悼之情，溢于弦外。曲罢，白素娟为遇知音与贤良而高兴。她说了一些客套话之后，把丈夫生前所爱的瑶琴赠送给郑佑，并婉言表示不再见面。

郑佑为人机灵，知道白素娟慎守"妇道"，防范口舌，借赠琴机会话别。郑佑恭敬地接过瑶琴，深表谢意，坦然表示自己一定在次日即回故乡，请老师保重！他目送老师归去后，才回到暂住的小楼里。辗转难眠，即在灯下作了一首《瑶琴颂》，谱成曲，弹奏高唱。其词写道：

珠江月影兮，皎皎如雪；萍水相逢兮，扁舟一叶；

惠我瑶琴兮，白璧其徵；挥泪告别兮，弦乱音绝！

郑佑回到崇武后，每逢望日夜晚，都焚香礼拜，弹奏此曲。他有位苏州籍琴友苏屏山，年终告假返乡探亲，邀郑佑同往。郑佑早已丧偶，家无牵挂，即随友到苏州。

苏州有个"听歌院"，有名歌伎马湘兰琴艺高超，只接待琴歌名流和诗画名家。郑佑为学琴艺而谋得"听歌院"账房先生的补缺。

马湘兰年方二十四岁，端庄恬静，"账房先生"偶尔得以见面，但无交流琴艺的机会。后来，他常在夜深时刻，携带白氏所赠的瑶琴，到后花园烧香弹奏。马小姐屡闻其悠扬琴声，觉得如同表姐风格，即进行查问，终于得知是账房先生郑半村为怀念老师白素娟而弹奏自己谱写的《瑶琴颂》。马湘兰听后立即设法打听表姐白氏的下落。当她得知表姐的厄运之后，感慨不已。她在纸条上写了《幽兰清香》这个选题，派侍儿送请郑半村谱曲。

第二天晚上，郑半村便在月夜下弹起新作《幽兰清香》来。马湘兰在楼上听得入神入迷，不由地下了楼梯、走进花园，趁着朦胧的月光，看到"账房先生"在花树旁边石凳上全神贯注操琴的姿态。她感到其琴声真如幽兰清香。二人相见，马湘兰称赞之余，请求郑佑再谱一阕《月下花间》。

郑佑明白马氏要当面试探他琴艺和谱曲的才能，就坐下来，经过一番思考，打好腹稿，调好琴弦，从容不迫地弹奏起来。琴声使马湘兰陶醉了。她坐下来，借他的瑶琴，依照郑佑所谱，重弹一遍。郑佑对她的好记性和灵巧的指法十分钦佩，就趁机请教。马湘兰毫无保留地把父亲传授的"捻珠撚指"、"弹鼓练功"等弹奏秘诀都教给了郑佑。

由于郑佑的出现，到"唱歌院"寻找马湘兰的人少了，老板怒而便辞退了郑佑。马氏一连三天没有郑佑的消息，知其已遭老板暗算，决定自尽。忽然，墙外传来《幽兰清香》的琴声。马湘兰听到郑佑琴声后，打消了自杀的念头，并且设法出门相会，彼此介绍家世。原来马湘兰的父亲中过秀才，琴棋书画样样精通，家道本来颇殷实，因兵荒马乱而中落。爹娘被害，房产被烧光，她卖身安葬父母，却又被买家转卖给"听歌院"，她一心想要跳出苦海却无可靠者。郑佑听后，表示一定帮助她跳出苦海。

郑佑说服朋友们改变对马湘兰的偏见，帮他借钱。恰巧有个崇武老乡到苏州做生意，助他一臂之力，凑足一千两银子为马湘兰赎身，跳出勾栏，得到自由。郑、马二人志同道合，结为夫妻后即返回崇武。

郑佑返回故乡后，有了贤内助，更加热爱南音艺术事业，专心致志编纂《南曲集成》，马湘兰成为他的得力助手。他俩对《梅花操》、《八骏马》、《四时景》和《百鸟归巢》等名曲潜心研究，并适当润色传之后人。

黄礼吉"拾拍"添益友　黄礼吉，南安县十七都四甲(现罗东镇振兴村)人，出生于清光绪初年，自幼跟随同乡南音师黄务臣学艺，苦学强记，能背熟三十六套指谱、十二套大谱，能演唱演奏的曲子在千首以上。为了生计，他既务农，又善木工，还兼作搬运工。但无论做何事，天天"曲不离口，弦不离手"。

光绪三十年(1904)春的某一天，他与同伴挑运货物走了六十多华里进入永春县境。时近黄昏，他们在屋檐下避雨。当时，屋里正在玩南音。悠扬的乐音引起了礼吉的共鸣。听着听着，他突然大喝一声："拾到一拍(位)！"这喊声惊动了屋内的同行，乐音辄止。接着有人开门迎了出来，请礼吉及其同伴们"进屋避雨、用茶"。

原来，这一南音馆刚才"玩"南音时，持拍板的演唱者在一个应当合拍板的节拍上没有照做，即所谓"丢落拍"，此乃南音界的大忌。礼吉全神贯注在屋外听曲，屋里的失误他立即情不自禁地作了本能的反应。主人间亦有觉察出"丢落拍"者，自知有失误，但在陌生客人面前"亮丑"并不服气。因此，主人拟"先礼后兵"，客气地请君进屋，再比试高低，以挽回面子。黄礼吉心中自然明白，同伴中亦有人暗中埋怨他多管闲事。起初他们都不愿进屋，推说要赶去交货，婉言谢绝。可是主人们哪里肯依，好歹要留住他们。黄礼吉一行人自知难以脱身，也就只能恭敬不如从命了。

黄礼吉与同伴们受到主人的礼遇，然后共同"玩"南音。第二天，同伴们交货去了，主人唯独执意挽留礼吉，遂派一年轻壮汉替礼吉挑担子随其同伴前去交货。黄礼吉留下来了，主人频频"请教"客人。礼吉也很有耐心，态度温和、诚恳而谦虚，对所有问题都作了很得体的应答。礼吉同他们"玩"了三天三夜，或唱，或操乐器，对南音所有的艺术形式和所有的程式化演唱演奏，都"玩"遍了，礼吉都能应付自如，实在无可挑剔。主人似乎再也提不出新的问题了，对这年轻人衷心地尊重。礼吉也体谅主人"请客容易送客难"，于是主动辞行。从此两地便结下了深厚的友谊。

此事很快传到永春县乌(湖)洋乡。该乡有位南音教师造诣很深。此人应聘在县内外多处南音馆传艺，人们尊称他为"乌洋师"，其原姓名倒无人提起了。他年过半百，阅历较广，不大相信黄礼吉这个二十出头的年轻人有如此能耐，就下决心要寻找机会，见个高低。

乌洋师准备了两年之后，便到南安一些乡社的南音馆"切磋"技艺，先后"征服"了十七个南音馆，当时遂有"乌(湖)洋师拍(打)倒南安十七馆"之说。他的第十八个目标就选定黄礼吉所在的南安十七都四甲南音馆。黄礼吉敬老尊贤，以师礼对待乌洋师。除了场面上的演唱演奏外，一老一少又对手共同"玩"了七天七夜，不分高下。最后，黄礼吉把《三千两金》所套用的曲牌〔绵答絮〕来个倒念倒奏，处理得十分流畅和谐。这时，乌洋师才表示折

服，他俩便也成了亡年交。从此，黄礼吉在南安县南音界名噪一时，也促成了当地南音艺术的大普及。几年功夫，在一个数百人的村子里，可拉出十来个“弦管(南音)阵”。

黄礼吉于民国三十三年(1944)病逝，他把许多南音资料和自己的作品都留给了门人，可惜都已散失。他生前教了不少学生，包括其子则粟、则集。其最得意的受业生要数黄则仲与黄礼述。

南音“总管”与六百琵琶手　湖洋乡是永春县一个边远的山区乡，南音活动较普及，历来有不少高手。中华人民共和国成立以后，该乡的南音活动更加活跃，群众尊称该乡文化站站长郑士且为南音“总管”。

郑士且乃湖洋乡郑家村人。1958年，到乡(公社)文化站工作，为“民办”人员，直到1982年才有机会通过考试转为公办的文化站站长，时年已六十多岁。

郑士且是南音的内行，以艺会友，组织当地南音高手当老师为各自然村培训南音人才，村村都有弦管阵(南音社)，每年都举行全乡社的南音会演或比赛，最兴盛时，全社有六百人能弹琵琶，曾出现六百琵琶手云集献艺的盛况。

“御前清客”的来源　清初，泉州府安溪县人李光地在康熙朝任文渊阁大学士。他见皇上精通音律爱好曲艺，即引荐本府五位南音高手晋京为皇上献演。典雅优美的福建南音迷住了康熙皇帝。他下旨在宫廷里安置这五位出类拔萃的艺人，经常为他演唱和演奏。一留数月，艺人们思念亲人，想归故里，请李阁老上奏。李光地见皇帝那么有兴趣欣赏家乡的艺术，而自己也十分留恋乡音，迟迟未上奏。艺人们思乡心切，想出一个办法，重复演奏南音名曲《百鸟归巢》，其情溢于管弦外。康熙毕竟是南音的知音，听此曲便知艺人有请归之意，于是同李光地商量，要加封五位艺人官职，让他们永留宫中作乐官。但这五位艺人志趣相同，对升官一事不感兴趣，只求圣上让他们回乡与亲人团聚。皇上见挽留不住他们，即御赐曲柄黄凉伞和金丝宫灯给这个南音团体，并御书“御前清客”和“五少芳贤”八大字供制牌匾，以示表彰。

“五少芳贤”的传说　康熙皇帝对福建省泉州府选送的南音高手们及其高超艺术十分满意，挽留未成而御书“御前清客”和“五少芳贤”八个大字，以示褒奖。后人欲稽考五位高手究竟原籍何县，姓甚名谁，何时入京等问题却有多种说法，迄今未获一致，多说并存。综观各说，时间有三种说法，人员有四种说法。其一，康熙十二年(1673)晋京，面君艺人为晋江县吴志、陈宁，南安县傅廷，惠安县洪松，安溪县李义。其二，康熙十七年(1678)晋京，面君艺人为晋江县王周、叶球、李义，同安县陈聘，永春县黄泰。其三，康熙五十二年(1713)晋京，面君艺人为晋江县李义(字文伯)、王周(字商光)、叶球(字时温)，同安县陈聘(字云行)，永春县黄泰(字时响)。其四，晋江县御宾社老艺人陈芳度则说，据他师祖相传，康熙十二年(1673)晋京的五位艺人中有深沪渔港后山人陈行云，还有安溪的李义(李光地同乡)，南安、惠安、同安三县各一人。吴志也是深沪人，水平最高，但年龄较大，他自己谦

让，由年轻有为的陈行云参加面君。御宾社把吴志这种高风格作为南音界的美德世代相传。

在诸说中，第三种说法还提到陪同人员（候补艺师和工作人员）包括：晋江县吴文志、陈宁，南安县傅廷，惠安县洪松，安溪县李义。

梁炳麟讲古得“功名”　传说明朝嘉靖年间，泉州有个穷秀才叫梁炳麟，多次参加乡试，就是考不上“举人”。有人劝他到邑北双髻山仙公庙卜梦，求神“指点迷津”。无奈何，他真的照办了。他烧香后入睡，恍惚间似乎有人对他说：“梁秀才，你的功名在掌中！”说着，搀起他的手，在其掌心写上“功名在掌中”五个大字。他及家人和亲友都非常高兴，以为“功名在掌中”即“唾手可得”，马上可以考得解元，再上京夺取状元，谁知再度参加乡试，依然榜上无名！

家境本来就贫寒，多花一趟赴省城的盘缠，欠债就更多了。为了养家活口和挣钱还债，他流落街头，与“讲古”艺人为伍。他有文化，口才也好，就是爱面子，怕见到熟人。他从封建社会郎中隔帘拉丝线为贵妇人或小姐诊脉治病的故事中得到启发，采取“隔帘表述”的方法去讲古。有一次，一名嘉礼（提线木偶）师傅听他讲古，发现梁秀才的语言生动，讲古技巧高人一筹，听众反应也很好，于是他就同这位“隔帘讲古”的乡亲交朋友，并教他借鉴嘉礼戏的表现方法，把讲古台子作些改进，用双手托着小木偶头伸出帘外，展示给观众，人依然在帘内讲古。木偶形象与口头表述相辅相成，效果更好，更受观众欢迎。为了便于携带木偶头、帘子和其他道具，梁炳麟特制了两只布袋来收藏，或提或挑，都很方便。梁炳麟为了生活而“下海”，敬业精神特强，且能不断改进表演技艺，渐渐地观众认同他既是讲古，又是演戏，约定俗成地称呼梁氏的木偶戏为“布袋戏”，尊他为“布袋戏状元”。他自我解嘲地说：“讲古变演戏，真是‘功名在掌中’呀！”至今闽南仍有“看布袋戏听讲古”的谚语。

讲古智讲古出新招　芸头智名智，因家在芸头村，人称他芸头智，其姓已难稽考。他“讲古”的艺术水平较高，为了与同行竞争，他常出新招。他觉得手持书卷讲书太单调，于是仿效提线木偶，制作可以套在手指上耍弄的小木偶头；在讲古时双手同时耍弄小木偶头，大受听众欢迎。他制作的木偶头逐渐增多，达到三十六种造型，耍弄偶头的技巧也不断翻新，终于把讲古这种曲艺形式过渡到布袋木偶戏。直到现在，闽南仍有“看布袋戏听讲古”的说法。

首位南词女艺人　因旧时不许女性从艺，所以南平的南词班社素无女性加入。民国三十五年（1946），赓韵琴社成立后，社首邱德民觉得应当改变这种男唱女角的局面，便注意物色可培养的女性演员。邱德民业余担任律师，与在法院任职的郑步勋熟识。他在郑步勋的家中发现郑女素英嗓音响亮，能歌善舞，便提出收素英为徒，教她习唱南词。郑系新派人物，应允其事。时值郑素英从闽清师范毕业，回南平东山小学任教，于是她便白天教书，晚上学习南词。不久即可跟随师父们去唱堂会。由于女性的加入，比男艺人用假嗓唱动听，

大受群众欢迎。这一尝试的成功，更坚定了邱德民改革的决心，便将所有技艺全数传授给这位女弟子，郑素英有学习南词的天赋，尽得师父真传。

黄礼低编印歌册唱抗日　黄礼低家贫体弱，靠卖歌册唱本和演唱为生。诸如泉州清源斋、郁文堂和厦门会文堂、文德堂、新民书局等单位印制的歌册，他都有销售，深受农村广大唱歌册爱好者的欢迎。

黄礼低从未上过学，但在经销和演唱歌册的过程中，常向人请教，识字日多。抗日战争一开始，他就要求书坊批发给宣传抗日的歌册；一时无着，他即自己带头编抗日歌册，请文化人帮着记录，泉州的书坊也为他刊印。他有了自己的唱歌册，即深入到村居、学校、街坊，甚至田间、地头销售和演唱，同当时社会上抗日歌曲的巨大声浪融汇在一起。有一次，他到靠近县城的军营附近摆摊，用台湾歌仔戏的哭调演唱抗日歌册受阻，还被带进军营盘问。因国民党政府内有人认为台湾歌仔戏是“亡国戏”，哭调是“亡国调”，不准唱，黄礼低即因此而被无理扣留。这事引起爱国人士和群众的愤慨，救援者和他本人都据理力争，在“国家兴亡，匹夫有责，宣传抗日，无罪有功”的声浪中，当局终于把人和歌册都放了。黄礼低重新获得自由后，更加积极地编印、销售和演唱抗日歌册。

锦歌艺人崇拜琵琶坂　琵琶坂，是龙海县员山向漳州一面的山岭名称，从市区望向西南，观其山形似一把侧卧的琵琶，因而漳州锦歌艺人对它视若神明。《漳州府志·山川》记载：“在城西南十里许，前后望有十二面，上有石池啸台，下有琵琶坂，康仙祠……”。

琵琶坂、康仙祠，还有一个动人的传说，据《漳州府志·古迹》记载：“唐时有中丞黄碣（闽侯县人）每朝退于市遇卖药者举止非常，揖而问焉。曰：姓康居清漳员山之下。后黄公转运安南过漳，问员山康长史家所在，侍者曰：山已在目，康之家不知也。公驱马迳造其下，覩一祠神像如长安所见，公始惊悟。后黄公典郡，欲移祠山顶，一夜月明如画，小直防城使陈僚梦，神身著羽衣，手托采笺以诗曰：‘卖药因循未得还，却因耽酒到人间，有心只恋琵琶坂，无意更登山上山’。公乃止不复移”。宋熙宁七年（1074）神宗赵顼，赐建昭仁庙。常有民间曲艺界人员前往焚香膜拜。

员山，“风气萃止则员山挺拔”，又是旅游胜地，历代都留下不少览胜诗篇，如《漳州府志·古迹》记载：宋释宝元诗：“南望青山十里赊，五云深处问琵琶，从知天子封侯庙，原是神仙卖药家。”《漳州府志·艺文志》记载明孝廉郭爵魁（龙溪人）《琵琶坂》诗：“圆峤何来碧海涯，翠微深处问琵琶，虚凝洞府飞丹鼎，旧是神仙卖药家，董奉灵峰道地脉，紫阳山郭满云霞，西来拄颊凝朝望，秋气晴分面面嘉。”清知县张五典的《漳云杂泳》：“仙翁苦恋琵琶坂，书卷长偕卓晚春，何解疑人轻废学，十年踪迹半风尘。”

以上虽是对名山的记载，但也为我们证实唐代漳州已有弹拨乐器——琵琶在流行，而为人们所喜爱所熟悉，才有对员山西南面山势的造型与琵琶形象相联想。当地及附近的曲艺和戏曲艺术盛演不衰，旧时的艺人认为是琵琶坂“风水好”。他们说：“天赐一把琵琶坂，

地生千个唱曲仙。”

闽剧女班与伬艺队　　清末至民国初年，福州戏也有女班。当时在榕城营生的就有“驾云天”、“雅乐天”、“寒月宫”、“游月宫”、“三乐”和“新三乐”等十三家。其服务方向，多由商业大户、富裕人家聘请参加迎神赛会，或作为婚丧喜庆的游艺(余兴)节目，有的则为应酬的堂会演出。后来，由于社会经济不景气，市场日益萧条，戏景惨淡，女班纷纷解体。为了谋生，部分艺人改办成唱戏文的小型演出团体即伬唱班，仍沿用福州戏班的习俗，敬奉田公元帅为行业神。最初的伬唱班由八名演员、六名乐员组成。后来聘东要求减价，伬唱班只好减少人员，以四名演员、五名乐员组班应市，俗称“半堂伬”，原来的大伬唱班则称为“全堂伬”。后来又因场金再跌而再度压缩人员，成为前台三人后台二人的小伬唱队。这样的伬唱队仅有上、下把两位琴师伴奏，取消了打击乐。通常是：“全堂伬”演大型曲目，“半堂伬”演中型曲目，小伬唱队只能演些如《吴山访友》一类仅一两个人物的小型曲目。民国年间，由于社会经济长期衰败不振，小编制的伬唱队渐渐形成主体。演出团体缺乏资金投入，演出只能因陋就简。演旦角就利用身穿的便装，只在头发上稍加装饰；演丑角的，则由聘东准备高帽与长衫。有时到茶馆或走街串巷卖艺，只有一两个演员一个琴师，甚至一人自拉自唱。到了三四十年代，这种小组伬唱形式仍延续下来，而“全堂伬”、“半堂伬”反而消失了。直到中华人民共和国成立初期，才又出现七八个人忽分忽合(自由组合)的“大伬艺队”。

师徒成父子　　民国年间，福州评话艺人李清官能自编自演，编演自如，自成一格，颇有名气；但因无嗣，成了心病。他家住城内米仓前桥边，邻近有个汪天春者，很崇敬他，欲拜师。经再三要求，清官才半真半假地说：“要我传艺可以，你得称我干爹，而且必须改姓李，可不改名。”为求一艺以谋生，汪天春爽快地应承了。于是举行了拜师礼，宣称汪天春以“李天春”为艺名。有了这个师徒成父子的缘分，一个全心全意传艺，一个勤学苦练技巧，两代艺人齐出名。李清官视天春为己出，根据儿子的特点因材施教。李清官善造噱头，便将说表中插科打诨的滑稽手法全盘传给天春。天春的艺术天赋较高，他学会吟腔时气运丹田，声音洪亮浑成，说表显得气势不凡，线条清晰。表演诉牌时峰回路转，如泣如诉，缓时深沉有度，急时如暴风骤雨，显示出独特的艺术风格。

为了让天春在评话界独领新书的风骚，李清官频频为天春写新书目，结果是编演一个成功一个。诸如《刘秀跌六倒》、《斩姚期》、《三斩觉罗桂》、《老鼠告状》等特有的书目，都是这对师徒父子合作的结晶，直到中华人民共和国成立后，仍继续加工锤炼，精益求精。经福建人民广播电台录制经常播放后，影响面更广。这些节目也成为福建人民广播电台的保留节目。

观姑歌与锦歌的关系　　观姑歌，相传是夏禹后裔越王勾践之孙梅娟，因避战乱定居岭南，在梅山上建立白云古刹，供奉“梅岭仙姑”。这是闽海疍家和高山畲族共同供奉的，作

为渔猎之神的“梅岭仙姑”。每逢农历八月十五至十七，夜晚，民间都要举行“观姑”习俗活动。未出嫁的渔女聚集到大院人家，自带花粉、供品，手执一柱香，围坐在“仙姑”塑像周围，由四位大女孩扶住塑像，大家齐唱“观姑歌”，恳诚祈求“合境平安、善恶有报”的心愿。活动进行到后半夜，大人们拜完“月娘”之后，也加入到活动中来(此活动男人是不准参加的)，把“观姑”推向高潮，老少同唱同乐，诙唱的场面热烈壮观，听者唱者心绪交融情趣盎然。“观姑”成为民间重要的习俗文化活动，并延续至今。观姑歌曲调有似咏诵念唱，宜学宜唱，锦歌艺人就用此曲调演唱长篇叙事故事，并对曲调有较大发展。观姑歌也因此成为歌册的主体音乐曲调，而今惠安县山霞、东园一带，仍有以观姑调演唱歌册的原始形态。

杨道宾诗咏弦管古调　杨道宾，字惟彦，晋江县人，生于明嘉靖三十年(1551)，万历丙戌年(1586)进士第二名，长年掌管翰林院事，官至礼部尚书衔；有《文恪文集》等著作。他生在弦管之乡，亦好弦管古调。晚年，仍念念不忘泉南开发史，犹陶醉于乡音之中，曾以古风诗体吟咏泉南风情，把自己对历史与乡音的感念都浓缩在诗里。其诗云：“汉人拓土今人有，唐人名山今未朽。山高云叆独鹤翔，仿佛当年题诗叟。乘鹤一去杳不还，独留古调满空山。白云寒侵月华色，阳春长驻旧山颜。由来此调千古绝，万木萧萧泉声咽。玉萧吹处寒光回，依稀人在清虚阙……”

苏浚诗赞南音为“清商曲”　苏浚，字君宇，号紫溪，晋江县人。明万历元年(1573)中了解元，万历五年(1577)进士，曾在工部任职，后又任浙江提学佥事、广西参政、贵州按察使。他著述甚丰，亦酷爱家乡的弦管，誉之为“清商曲”。他晚年归故里，曾在一首诗里写道：“满径苍苍烟雨突，长空浪卷晓云沉。江头不断清商曲，留得春风客与心。”

南音引出郁家诗　民国二十五年(1936)春，郁达夫应福建省政府主席的浙江老乡陈仪之邀，来闽从事文化与新闻工作，至民国二十七年年冬离闽去南洋。他常住福州，也到过省内一些地方。他到了泉州，在泉州南门新桥头欣赏到南音后写了一首七律《咏泉州》。其诗云：“野分牛女领泉州，紫帽蓝溪景最幽。南渡衣冠留晋俗，四门诗赋壮唐猷。里中志记曾明仲，桥上人歌蔡状头。读到温陵稽古史，满怀羁思涕横流。”诗中把西晋永嘉年间中原首度大批移民闽南，迄今仍保留着一千六百多年前的文化风貌概括为“南渡衣冠留晋俗”。蔡状头指蔡伯喈，原名蔡邕(蔡文姬之父)，东汉陈留人。南音有关蔡伯喈的散曲有《亲人走远》、《月下杜鹃》、《伯喈富贵》、《逢着年冬》、《闺怨》、《自君去》、《贞女行》、《入相府》等。诗中的“四门诗赋”和“曾明仲”，分别为欧阳詹、曾公亮(字明仲)事迹。

赵朴初赋诗赞南音　1982年元宵节，泉州市首次举行南音会唱，海内外弦友应邀参加者皆大显身手，争相献艺。时任中国人民政治协商会议副主席、中国佛教协会主席的著名诗家赵朴初先生，以贵宾身份，鉴赏了这次东方艺术盛会。他看了演出，非常兴奋，当即赋诗盛赞南音。诗中指明了南音的悠久历史，可追溯到唐宋以往的渊源。其诗云：“管弦和雅听南音，唐宋渊源大可寻；不意友声来海外，喜逢佳节又逢亲。”

中新弦友同心播新曲《鸾凤和鸣》　1981年元宵节，泉州市举行首届南音大会唱。筹备阶段即邀请海外弦友参加。新加坡"湘灵音乐社"为新加坡社会影响较大的南音社。该社成立于民国二十九年(1940)，经过抗日战争的考验和社会变革的薰陶，越办越兴旺。其领导人之一的丁马成先生原籍泉州，民国年间旅星谋生，他得悉泉州将举办盛会的喜讯，心潮澎湃，把自己对南音的展望寄托在泉州将举办的盛会上。他兴奋之余，立即于1980年12月28日完成南音新曲《鸾凤和鸣》的词章。该社著名的作曲家卓圣翔先生向来是丁先生的好搭档，也立即酝酿，很快完成《鸾凤和鸣》的配曲，并且立即组织社员投入排练，准备在泉州盛会期间献演这一寓意深远的新曲和其他精彩的传统曲目。后因故未能成行，但他们对祖籍地的深厚情谊一丝未减，特地委托泉州著名的南音演唱家马香缎女士代唱，请泉州南音乐团代为伴奏。届时，在海内外弦友云集的盛会上，马香缎以高超的唱艺转达了新加坡弦友的心情与情谊，博得满堂彩。经征得丁马成先生同意，《福建戏剧》杂志1981年第三期刊出这一新曲的简谱稿(原作为工尺谱)。1982年，泉州市参加全省"武夷之春"音乐舞蹈节又演唱此曲，获得了创作奖和演出奖。

《鸾凤和鸣》用〔寡北〕曲牌，为"五空四仪"管。其词如次：

"南管音律分外娇，声随游子处处飘，风风雨雨，萧萧寥寥，苟延残息至今朝。可怜曾是御前清客者，沦落他乡混渔樵，胼手胝足，彷徨生计到中宵。寥寞孤影夜，工工六工解无聊。

"欣闻南管发源地，重播乐苗，重整笙箫，广邀同道华侨，共聚一堂，共庆元宵，忘却往日辛酸，重温人间欢笑。海外知音少，肝胆却相照，四海原一家，谁敢说路遥。群策群力，创造新词雅调。词为社会服务，调依词句需要，如莺声之巧、燕语之妙，年年有今日，日日胜今宵。年年有今日，日日胜今宵！"

李五精通南音祸变福　李英字俊育，号自然，生于明洪武十九年(1386)二月初三戌时，因排行第五，人称他李五，晋江县廿九都凤池里(今池店镇池店村)人。他自幼饱学诗书，好音乐曲艺，亦精通南音。他于永乐丁酉年(1417)中举，受职府训导，却因厌仕途而弃官随兄从商。他经常把蔗糖、桂圆干等家乡及闽南一带的特产运往江浙一带销售，又贩回棉花、丝绸上市，逐渐富裕，成为经营和理财能手。他既是富翁，也是远近闻名的慈善家。

有一次，李五押运的货船在浙江舟山群岛附近，被海盗连人带货劫走。李五被囚禁在船舱里。由于这批海盗群中也有人爱好南音，并且请人上船教馆。他们的乐器就陈列在囚禁李五的船舱中。李五落难了，表面上镇定，内心却很烦恼很焦急。当见到乐器齐全，心里即盘算着：而今掉入"虎口"，难免人财两空，何不借音乐来排解心中的苦闷。于是擅自弹起了琵琶。这一举动引起了贼船上下的注意。那位被迫为海盗传艺的先生，一听到李五的琵琶音，便自言自语："闻名晋江有个李五，其琵琶洞箫的功底无人可比，难道他的技艺能赢过这个倒霉鬼？"于是他即询问其身世。李五毫不隐瞒，把自己的来龙去脉和盘托出。这使传艺先生既吃惊又兴奋，立即考虑如何帮弦友解困。略加思索之后，他引李五见贼首，借兴

凑集几个自己的学生陪李五弹奏一番，贼首及其手下人个个听得痛快，拍手叫好。于是留下李五传授南音技艺。这么一来，李五不仅可以保全性命，而且生活上与那位传艺师平起平坐。过了一段时间，李五思念家乡，恳请贼首开恩放回。临行时，贼首说："你是弦管授业先生，以后不会再找你的麻烦了。"同时，给李五的船只载回许多藤条，内藏金索，以补偿其损失，并借以作为学费。

李五脱险后，生意做得更顺心红火，他本人更加酷爱南音，对乡里的南音事业更加关注。直到现在，晋江池店村仍有龙凤阁南音社。

李五一向乐善好施，却因一次误会而被人告发他教海盗学弦管亦即参与江洋大盗等罪而入狱。幸亏他乐善好施的义举曾经感动过皇太后，从而得到朝廷的赦免。他出狱后，继续支持弦管事业，并实践诺言，为洛阳桥加高六尺。

李五历经洪武、建文、永乐、洪熙、宣德、景泰这明初六帝，于天顺元年丁丑年(1457)九月初六与世长辞，享年七十有二。其演奏南音的奇遇迄今仍在闽南各地传颂着。

评话界艺人陈长枝不慎生矛盾　民国年间，福州评话界分成城内、南台、横路、桥南四片，共有评话员三百余人。南台占二百多人，人多势力大。城内有六七十人，举足轻重。横路、桥南各二十余人，人少却不示弱。他们虽然都为"评话行"统管，但旧社会同行成冤家，为私利逐渐结帮分派，矛盾重重。民国二十年(1931)七月间，福州评话界南台帮郭天元应聘到城内旗汛口一家自行车店演出。刚上台，城内帮陈长枝等四人查问天元是否已加入评话行，天元答复"已经加入了"。待天元讲演结束，长枝等人又带来一名警察要查证件。天元说，放在师父家，可派人去取来。自行车店老板自告奋勇愿代劳。陈长枝等人却不愿等候，对警察说："先把人寄在你们二署吧。"车店老板取来了证件，天元已经被关进塔巷警察二署。第二天，警察看罢证件即放人。天元回南台告诉同业者，个个义愤填膺，准备伺机报复。

评话界艺人阮宝清果断顾大局　民国二十年(1931)八月，福州评话界在茶亭祖庙举行"评话行"庆赞活动，四片评话员皆参加。每人出少许份钱，缺额由"评话行"包干。这一天请戏班、摆酒席，相当热闹。南台帮有人却想乘机对城内帮成员动武，以报天元受屈之仇。评话行领导人阮宝清见状立即制止。他强调说："今天是我行庆赞盛典，是全行同乐的好日子，还有来宾捧场，谁敢无礼乱来就把他开除出行！"想动武的人不敢滋事了，但心中不服。他们故意把楼座好位置全占了，把城内帮统统挤到楼下普通座。城内帮也忍了，于是平安无事。

评话界艺人陈春生劝徒弟让步避冲突　民国二十年(1931)某晚，小神童在西门半街演出。南台帮有些人闻讯即赶到西门，在距小神童聘东隔两三间店处说服老板搭起评话台，表示可以义务演出不收费，意在借机整小神童。此事被小神童的师父陈春生知道了，连忙劝说小神童不要到场演出，小神童只好听众。聘东和听众左等右等不见小神童来，扫兴

地散去。可是南台帮来的人也不演出就回家。第二天晚上，小神童照章被罚白演一场。南台同行觉得出气了也就作罢。

福州评话南台帮争夺“状元印”　民国廿一年(1932)夏季某晚，南台评话员王书海与桥南评话员仓前技在海防前酒亭道排台对赛，特制一颗“状元印”，印上贴着伍元币作为胜者的奖金。南台帮认为王书海年轻嗓子好，满有把握取胜，可是胜了必惹祸。因为仓前技练得一手好拳术，输了有可能恼羞成怒会伤人。于是南台帮出动三十多人“护驾”。王书海真的夺了“状元”得了伍元钞票奖，仓前技要发作却碍于对方人多而不敢妄动。

评话界小帮抱团相照应　为了保护自己，福州评话艺人们纷纷寻找志同道合者，结成小帮抱成团，彼此互相照应。二十世纪三十年代开始至中华人民共和国成立前夕，变化多端。最早有陈春生、黄天天和黄仲梅结为“三清教主”。继之有阮宝清、谢宝森和吴鹏飞结拜为“小三清”。还有小善善、马路坤、后洲水、百宝庆、三县妹合称为“五鸟”。又有杨森官、林禄官、王玉官、吴飞官、余妹官、陈增官、戴天官、翁珠官、张坤官和新福官结成“十官帮”。尚有阮宝清、徐天定、黄天天、王书海、蔡兴弟、王天明、邹连弟、吴西濂、郑光发、李梅生、谢金森、陈玉妹、百宝庆和番边弟联合称为“十四所”(即十四帮)。林福生、林天灼、苏宝福、林祥庆、吴自然、小宝淦、小神童和余祥霖结谊称“八门钟”。另有阮宝成、新天定、王庆大、张文祥和陈天赐结拜为“五帝”；毛钦铭、李长康、刘宝发、官天英和胡天飞结为“五门虎”；林福生、林天灼、苏宝福和余祥霖合称“四兄弟”；杨柏龄、李天春、池芝官、余妹官、郭天元、郑小秋、林祥庆、小神童、吴乐天和黄益清结为“十人帮”。算起来大大小小共十一个小艺帮，有的人一身加入几个帮，都是为了增加“安全系数”。

评话界帮派矛盾化解在新中国　眼见南台帮人多势大，其余三帮的一些艺人为了避免冲突，求得安逸谋生，即迁往南台居住。城内帮迁徙到南台的有黄仲梅(科题仔)、陈春生、小科题。桥南帮迁南台的有下渡贱、仓前技。通过迁徙和志同道合结成许多小艺帮，彼此加强切磋交流，大大地减少了原来按地域分帮的矛盾。但，真正化解矛盾是送走了旧社会，成立了中华人民共和国之后，有了党和人民政府的统一领导，评话艺人们才彻底把“同行是冤家”变成“同行皆亲人”。

福州评话界奉柳敬亭为祖师　福州评话艺人敬奉柳敬亭为祖师爷，膜拜虔诚。在福州评话界，传说柳敬亭来过福州传艺，福州评话就是师承柳敬亭的话艺并加以发挥创造而形成的一个具有浓厚地方特色和表演风格的说书艺术品种。直至民国年间，管理艺人的“评话行”都挂着柳敬亭的画像。有些艺人也私奉柳敬亭画像，或设置敬奉柳敬亭的香火，每逢朔望日或者有特殊的日子，总要焚香点烛敬祖师。他们还把柳敬亭身世和生活故事代代传颂。

柳敬亭的足迹多在江南，他还到过绍兴也是有据可稽的。但福州评话界亦传说他到福州。无论到过与否，福州评话艺人都很崇敬他。艺人在师承之间，师父总是叮嘱徒弟不要

数典忘祖。

清末民初金门南音热　金门县人士李森梅，生活于清代末叶和民国初年期间。他家居金门县主岛古宁头，酷爱南音。他为五个儿子分别取名李赐、李宪、李政、李赏、李勇，要求他们都得学南音，要勤学苦练成为南音先生。为此，特地从泉州聘请名师到金门教（南音）馆。全家人一起学艺，皆精通乐理与技巧。其中老五李勇更是出类拔萃。民国初年，李勇还被聘到厦门鼓浪屿授艺三年，有机会同厦门的弦友们切磋，接受名家的薰陶，精益求精，技艺比人高出一筹。民国十年（1921）以后，他返回金门，在后浦、埔边、后沙等乡设馆授徒。与他同时活跃在南音曲苑乐坛的，还有浦南的许羡、桑沪的许纯，亦先后在后浦、琼林、湖前等处设馆授艺，形成全县南音艺术事业的兴盛景象。南音界公认：清末至抗日战争爆发前，是金门县南音艺术最为繁荣的时期。

禁唱禁出"改良调"　民国二十五年（1936），邵江海在同安县马巷连春园排演《郑元和》，有个《郑元和》迷，迷上了李亚仙的情节，他嫌原有唱词为七字句形式太死板，唱腔旋律四句一节无甚变化，表现不出人物性格的特征。他思考了三天三夜，把唱词七字句，改为长短句，唱腔则去拖沓的〔闽南杂碎仔调〕和急促的〔台湾杂念仔调〕，创作出一种比前者的节奏快、而比后者慢的曲调来。经过演唱，普遍叫好，后来取名为〔改良杂碎仔调〕。

民国二十七年，日寇占领厦门后，国民党当局把锦歌和台湾哭调等歌仔调妄称为"亡国调"，禁止演唱。因此，戏班散了，邵江海为谋生到了海澄县农村开荒种地。群众要求他演唱歌仔调，他不敢按照原来的乐谱唱，怕被当局说成唱"亡国调"而受惩罚，于是他把改革《郑元和》唱腔的经验进一步发扬，先改歌词后演唱，并随时征求听众意见。大家都赞同他的改良手法，欣赏老调出了新声。这么一来，不仅老曲目用"改良调"唱，新编的歌仔也用改良调唱。如新编的《抗倭寇歌》、《人心节节高》、《钞票歌》、《抗日从军曲》、《十二送哥上前线》等等，都用改良调唱，借以扩大抗日的宣传影响。经过艺术实践的考验，邵江海的"改良调"溶入了锦歌和歌仔戏的传统艺术。

许允谶南音世家五世其昌　晋江县东石镇许西坑村西园轩南音社历史悠久，最使他们引以自豪的是，出现了好些南音世家，形成五世其昌现象，迄今传为佳话。其中以许允谶家庭的影响面最广。

许允谶父、祖、曾、高诸辈，把传授南音看成家教的一项举措，代代相传。但允谶父辈以前的轨迹难以稽考，而从允谶算起，确实是"五世其昌"，令人欣羡。

许允谶生于清嘉庆甲戌年（1814）农历二月二十日子时，卒于光绪己亥年（1899）九月二十一日午时，享年八十五高寿，里人称赞他"德高望重，弦管人瑞"。他毕生研究和教授南音，还善于制作南音乐器。道光年间（1821—1850），当地重修石佛寺，钟梁更换新木料。他就利用这段旧钟梁木料，雕制一把南琵琶，取名"万壑松"，音色美妙。与此配套的乐器还有三弦、二弦、拍板、尺八（洞箫）、品箫、嗳仔（小唢呐）、云锣、响盏、小叫（狗叫）、四块、碰铃、

小铜钹、扁鼓、铜钟、铎等。交代子孙要代代相传。他不但专心传授自己的后代，亦到各地开馆授徒。

其二代，即允瓛亲传的儿子三人，最得意的宗侄一人。长子许良屈，生于道光甲午年(1834)八月二十三日，卒于光绪年间，洞箫技艺超群，远近闻名。次子许良惠，生于道光庚子年(1840)九月二十七日戌时，卒于光绪癸卯年(1903)闰五月十二日午时。以琵琶见长，曾到溜江、同安等地任教。三子许良煤，生于道光己酉年(1849)七月十四日酉时，卒于民国癸酉年(1933)五月初八日(5月31日)巳时，擅长嗳仔。允瓛除教会三个儿子外，还精心培养宗侄许麟祥。麟祥精通各种乐器，以二弦功夫最好。他到厦门、台湾等地教授南音，定居台湾。至晚年，返回故乡，与恩师允瓛共处。

第三代最突出者，首推良惠的长子许绳蜡。他生于同治丁卯年(1867)十一月十二日戌时，卒于民国乙卯年(1915)三月二十四日(5月7日)，其嗳仔声艺高雅、远近闻名。良惠亦授艺宗侄许其铎。铎生于咸丰乙卯年(1855)十二月二十二日巳时，卒于民国乙亥年(1935)十二月二十六日(1936年1月20日)，亦为高寿人瑞。其铎对弦管吹拉弹唱全能，尤以琵琶著称。他不仅为西园轩南音社同仁们所钦敬，也为许氏宗亲奉为乡中绅士、闾里贤人。他在晋江、南安各地授徒，从者如流。

第四代最有成就的为绳蜡的长子许其约。他生于光绪乙未年(1895)十二月十六日吉时，卒于1981年6月24日，享年八十七岁高龄。时人称赞他才学出众，是泉南地区著名的南音先生之一。与此同时，许其铎也为许西坑村培养出高徒许成添和高铬网(原姓许，后随母姓)。

第五代最优秀者为其约的长子许祖南。祖南生于民国戊午年(1918)七月二十日(8月26日)未时。他继承祖先南音事业和遗物，十分敬业。他历经风风雨雨，仍保存好高祖父许允瓛制作和购置的"万壑松"琵琶等全套乐器。他精通南音各专业，尤以洞箫技艺最精，成为东石南音界的良师益友。其约亦如父祖曾各代长辈那样，除教子成才外，亦致力传授本村有培养前途者，许润身即许其约的高徒，与许祖南齐名。

南音征服东洋皇太子　晋江县蚶江镇(今属石狮市)金兰南乐社，在清同治年间即已人才济济，名闻遐迩，多位南音先生应聘到海(境)外任教。清末到民国初年，仍然兴旺不衰，尤以林子修艺压群芳。自从光绪二十一年(1895)签订的不平等条约——《马关条约》之后，日本人控制了我国台湾省的行政权，当局不许我台湾同胞任意聚会。当林子修应聘赴台湾教授南音进港时，成千上万的台湾同胞从四面八方聚集着到码头，以弦管乐和锣鼓阵热烈欢迎来自祖国大陆的亲人。这不寻常的场面使日本人感到惊讶，当局准备恶毒对付欢迎的人群，却被日本当时正在台湾的一位皇太子(一说是储君裕仁)制止了，两岸同胞的相会盛况才没有受到影响。

后来那位日本皇太子爱慕南音，允许南音弦友们的聚会。当时，那位日本皇太子要求

欣赏南音，台湾省当局便在全省南音界中挑选了林子修等五位名师为他演出。那位皇太子听了，大加赞赏。

林子修在台湾任教多年，在传统指谱的基础上，扩编了新增的八套新指谱。他返回大陆时，把一切新编的作品皆留在台湾，只带回一管洞箫，迄今犹存金兰社。

金兰社名师辈出，不仅在宝岛台湾产生社会影响，也促进了中外文化交流。与林子修同时代的高手还有曲家纪圭兰、二弦能手纪草、洞箫能手林乌陈。他们分别到南洋各地以教授南音为业，均于三十年代后期返回故乡，由于日本侵略者占领南洋诸国，他们便留在故乡继续开展南音活动。

女高音歌唱家万馥香、王苏芬学唱南音　1984年元宵节，泉州市举行南音大会唱，海内外弦友和嘉宾云集，其中有两位女高音歌唱家初次演唱《元宵十五》和《望明月》，别有一番情趣，博得满堂彩声。

这两位歌唱家名叫万馥香和王苏芬，她俩都是中国音乐学院赴泉州采风组的成员。万馥香乃江苏省苏州市人，原为中国人民解放军空政文工团主要演员，曾在歌剧《江姐》中扮演江姐，并拍成电影。她本来完全不懂闽南话，到泉州采风竟迷上了南音，开始学习闽南话，继则学习用闽南话演唱的南音，选定《元宵十五》为首学曲目。她先学歌词的发音，一字一句地注音标音学起，到能够背诵、消化全曲并运用自如，真是花了不少心血。《元宵十五》乃《陈三五娘》套曲中的一支名曲。万馥香那字句清楚情真意切的情景感动着广大听唱，引来了阵阵掌声。

另一位女高音歌唱家王苏芬，则是北方人，同样不懂闽南语。她与万馥香肩负着同样的采风任务，也同时以同样心情和方法开始学习南音。她首学的曲子叫《望明月》。该曲选自《张君瑞与崔莺莺》套曲的一段，也是闽南家喻户晓的名曲。王苏芬如同万馥香一样，观众与行家们都夸她“唱得字正腔圆，科套准确，显示出歌唱家的风度与丰富的舞台经验”。

阿斗仙与御乐堂　东山县铜陵镇（旧县治，原名铜山）御乐居郎君府朱钦等三位老者常向来客讲述《阿斗仙兴建御乐堂郎君府》的故事。东山县建制于民国五年（1916），此前以大水沟为界分属诏安、漳浦二县管辖。明清两朝，当地弦管（南音）艺术很兴盛。在康熙朝前后，出了一位弦管技艺高超的弦管先生，人们称他阿斗仙，其真实姓名已难稽考。据说阿斗仙尚知“相术”。当时诏安县有位书生名叫林宪，缺乏进取精神。阿斗仙为他“相命”，“命书”上只写“勤必有成上黄榜”，说他有进士的“福相”。从此，林宪十分勤奋苦读，终于登科进士。为了报答阿斗仙指教之恩，林宪入仕后馈赠阿斗仙大笔银两。阿斗仙即以此项赠款为资金，兴建起御乐堂郎君府，并为孟昶雕塑金身，奉为行业神，亦供里人进香膜拜。阿斗仙逝世之后，弦友队伍不断壮大，即按地段分别建立起御乐轩和御乐居两座郎君府，皆沿用御乐堂的礼制。二者至今仍保持着手足情，御乐轩郎君社居长。御乐堂废后未再重修，其乐器由居长的御乐轩继承，现有南音文物古琵琶和古拍板，就是御乐堂的遗物。

今日的御乐轩郎君府与御乐居郎君府皆被当地群众奉为“老爷宫”(亦供奉其他神祇),常有人前往进香许愿。二者都设有供善男信女求签的签条、签筒与信筶,并备有供求签者解读的“签诗”。御乐居郎君府的签诗头上还冠上“郎君府”头衔。

谚语、口诀、行话

谚　　语

福州评话艺谚

只怕停说，不怕胡说——强调说书时不可愣在台上。

一个铙钹一个天——比喻曲艺艺人自由度大，一个人就是一个演出单位。

千斤白四两曲（唱）——比喻道白的功夫比唱句更难。

有开弓，没放箭——指对口福州评话，两人台下可以争吵闹意见，但在台上不能带情绪讲演。

一响值千金——指嗓门高，一亮嗓子听众就称赞。

一雷压九飑——原系指气象，即打雷过后飑风很快消失。指声音响亮可镇得住现场。

鸭姆嘴要梭搭——指书目的情节交代，要衔接好，不要疏漏缝隙，交代不清。

草要剔净——不要有多余的话。

评话要讲夹骨花——夹骨花即有趣的噱头语。

有状元学生，无状元先生——能教出状元的先生，未必有状元的资历，不能苛求老师。另一方面意思是学生要勤学苦练，善于学习，可以青出于蓝而胜于蓝。

让你过瘾，不让你厌——指在同一地点说书，不要超过三本（台），让东家过把瘾。多说或重讲则令人厌烦，尤其是一般书目，重复容易使听众失去新鲜感。

要脸，不要脸；不要脸，要脸——指爱面子，畏羞的要脸演员，不敢做书中难看的动作，不能进入角色，将会挨听众骂，成了"不要脸"；反之，舍脸，演得像，听众会给面子。

一本书，一丘田——喻福州评话话本的贵重。同时比喻拥有拿手的保留曲目，便可如拥有良田一样，生息无穷尽。

伬唱艺谚

静中有动，才能生存；动中有静，饿死一堂——强调伬唱要发挥"以静为主，静中有动"的特点，才能生存发展。如果背离了这一特点，伬唱就将陷入困境。二十世纪五十年代，曾简单化地将各伬唱队合并成联合队改演闽剧，结果几十个人的演出队演闽剧一天收入不

上十元，抵不上一个伬唱队的演出收入，一个人分不了几分钱，艺人生活甚为困难，二年多还欠场租二万多元。

要唱文化曲，莫唱文盲曲——强调伬唱艺人要提高文化素质，唱曲时要弄懂曲词的意思，唱准字音，而不能唱错字、别字，把意思唱歪了。

字重腔轻——这是伬唱演出中，吐字清晰的诀窍。演唱中要腔要服从字音，字音要重，耍腔要轻，不能只顾耍腔而把字音唱"走"了。

未学琴，先学曲——伬唱演员要既能唱又能乐器伴奏，在学习的步骤上，要先学唱，后学乐器伴奏。

腔要到位，琴要跟腔——伬唱演员演唱时，处理好唱和伴奏关系的要诀。伬唱演唱时，应以唱为主，唱时运腔的声、情都要符合曲情要求达到的程度，伴奏则要紧密配合唱腔，才能使唱和伴奏浑然一体，产生感人的艺术效果。

未学做伬，先学做人——强调要搞好伬唱艺术，首先要加强为人的道德修养。

伬艺十三门，门户都要通——伬唱演唱要求一个演唱者演唱多个角色，还要自己拉弹乐器伴奏，所以要各行当的唱腔都能唱，还要熟练多种乐器的演奏，才能根据不同的人物角色，安排唱腔、表演和伴奏，在演唱中从容自如地"变表变色"，塑造形形色色的人物角色，得心应手地抒发感情。

腔随情转，琴随腔变——指出伬唱演唱中，唱腔要与曲情相一致，琴的伴奏要紧密配合唱腔。

南音艺谚

弦管猪母会打拍——意思是连南音馆社附近的母猪都会打拍子，比喻常听南音，受南音薰陶的人自然而然也会唱南音。又引申讥讽不认真学习某种技能的人一事无成，还不如母猪近戏台也会有节奏地开合着嘴，似打拍子一样。

相招去佚弦管——"佚"即"佚佗"，闽南方言，玩耍之意。结伴去唱奏弦管以娱乐消遣。

有启哥声，无启哥调；有启哥调，无启哥"料俏"——这则谚语说的是启哥善唱南音的故事。启哥不知何许人也，也不知其真实姓名和生卒年月，直到民国年间，仍流行于南安县的这则谚语已超出赞美善唱曲者的原意，而引申到说明某人某事无法同对手相提并论了。据说，在清代，有位人称他启哥的流散艺人，在乡间靠唱曲卖艺为生。他的嗓子特别好，唱曲时调门特别高，演奏乐器特别动听，其所用的乐器也被听众认为是最好的。因此，听众以顺口溜赞扬他的演唱演奏确实无与伦比。流行一广，时间一长，也就形成地方性的谚语。

田头粟(谷)，渊兜曲——这是流行于安溪的民间谚语。由于年代久远，人们都知道这谚语与安溪广泛流行南音有关，却有两种说法。其一，安溪原为南安县的一部分。南安在闽南地区建制最早，开发也早，在南安流行的南音早就普及到安溪。唐咸通五年(864)，析南安县西界两乡设置小溪场。大顺年间(890—891)，廖俨为该场长官，招募北方南下的流

民开发蓝溪两岸，随着经济发展，民间乐曲也流行了。加上有些上层行家的推动，南音普及得更快。到了五代后周显德二年(955)建县，詹敦仁当上第一任县令时，南音已很盛行，老百姓也过着好日子。他在一首诗里写道："千家罗绮管弦鸣。"在安溪县与南安卺苍镇接壤的乡村叫渊兜，出过许多南音先生，到处教授南音。因此人们把渊兜的南曲比喻多得像田头的粟(谷子)那么多。闽南话"粟"与"曲"同韵，也就形成了这个很顺口的谚语。其二，安溪有个地方叫金谷。当地产的稻谷很有名，于是他们自己同渊兜的南曲先生相提并论，自豪地说："田头粟(谷)、渊兜曲"。无论哪种说法，这谚语都与南音的普及有关。

名公名公，呣值(不如)归宗——南音艺术注重传统韵味与表演集体和谐统一的风格。有人虽然某一技艺超群，却旁若无人、孤芳自赏，与弦友配合不默契，必遭同行与听众鄙视。相反地，如果某人个体的技艺不突出，但能时时处处按照规范要求，与弦友们心心相印，配合默契，保证集体表演的和谐一致，具有独特的集体风格，也必然为弦友与听众所敬重。

脚跷跷，吹洞箫——南音洞箫演奏时的姿势十分讲究。按规范要求，必须坐得端正，头不歪斜不俯仰，睁开双眼平视，两腿与肩平，双脚板平行，前后跟着地，足尖向外，不许跷足。若歪着身子或跷足则被视为忘乎所以。此谚语乃反其意被借用于形容有人任意潇洒，过于悠闲自得。

弦管师，弦管师，出门带嘴不带斋——这里的"师"字闽南方言应白读，念"shāi"音(文读念"shi"音)，"斋"原指"斋饭"，这里泛指为一日三餐的粮款。此谚语的意思是：南音艺人每到一个地方，都有弦友热情接待，一起唱和共同切磋艺术，共享家常便饭，彼此礼尚往来，已成惯例。简言之，南音艺人出门只要有弦友，不愁没饭吃。

郎君郎君，趁(挣)钱"无通春"——这里的"郎君"指信奉行业神孟昶郎君的南音艺人；"无通春"乃闽南方言"没得剩余"的意思。谚语的本意是：自古以来，痴迷于南音艺术的人，大多数没有时间和精力多找赚钱的门路；所赚的钱只够维持一般生活水平，不可能有剩余的钱积蓄致富。

有弦管才，无弦管衫——旧时南音艺人家境大多贫寒，但社会地位较高，与私塾先生、学校教师一样都被尊称为先生。在公开的大场合演出时，必须穿上与身份相称的礼服——长衫。到了民国初年，依然保持这一礼俗。抗日战争开始后，才逐渐改穿时装。但先生穿的时装须讲究质地与款式。古今贫穷的南音艺人买不起供演出用的礼服，只好想方设法向他人借用。这引起人们的同情！说他们有弦管的才干，却缺乏弦管演出所需要的衣衫！

有弦管声，无弦管衫——此谚语乃"有弦管才，无弦管衫"条目的另一种说法，含义相同。

郎君爱人穷——"郎君"指南音行业神孟昶。自古以来，专心致志于发展南音艺术事业的人，通常无心寻求致富路。有成就的南音先生，往往经济拮据，却能以孔子的著名弟子颜

回为榜样，为学业为事业而安贫乐道。同时，穷南音先生长寿者多。人们认为这是郎君偏爱南音艺人的结果。

郎君爱人穷，共产党爱穷人——解放后，农村实行“土地改革”，实现耕者有其田。那些处于贫下中农地位的南音先生们，分得了土地，经济情况逐渐好转，于是他们在原有古老谚语《郎君爱人穷》的基础上，增添了一句庆翻身的新谚语“共产党爱穷人”。二者摆在一起，相映成趣。

食糜《海底反》，作穡《绣孤鸾》——“食糜”闽南话意为吃稀饭，引申为“吃饭”的意思。“作穡”乃闽南语“干农活”的意思。《海底反》乃锦歌的一个曲目，描写海龙王企图娶鲤鱼旦作妾，遭拒绝。水族的兄弟姐妹恨透海龙王，一起在海底“造反”，大战一场，搅得海底一片混乱。《绣孤鸾》乃南音曲目名。曲中描写五娘思念陈三，在闺房里刺绣，顾影自怜，潜心巧手地“绣成孤鸾又绣牡丹、再绣一枞绿竹待许(那)凤凰飞来宿……”。此谚语借锦歌和南音所唱的故事，来形容有的人吃饭如打冲锋，干起活来却似绣花一般磨洋工。原为雇主借以讽刺某些雇工。近三十年来成为隐喻某些集体单位的怪现象。

好兮《三婶报》，歹兮《去秦邦》——《三婶报》即《特来报》，与《去秦邦》都是描写苏秦故事的南音曲目。前者描写苏秦身居六国相位驰书向支持他的叔婶报喜，三婶特向侄媳(苏秦妻)周氏报喜。后者描写苏秦先去秦邦，花尽盘缠，落第归来，遭父母责骂，嫂嫂不给饭吃，妻子不敢下机打招呼。两相比照，说明世态炎凉的可怕。

有钱《共君约》，无钱《恨冤家》——《共君约》即《共君断约》，为南音四空管〔水车歌〕，是《陈三五娘》成套散曲中的一支名曲，描写五娘邀约陈三幽会，面释误解，双双盟誓私结连理。《恨冤家》为南音四空管〔中滚〕闺怨曲，描写妇女思君与怨妒，反映其生活苦楚。人们集此两支曲名为谚语，意在讥讽那种见钱眼开、见穷薄情的卑劣行为。

又来十八(个)“不汝”——“不汝”，有的南音曲谱作“不尔”，字面无任何实际意义，只用其“白读音”处理南音乐曲行腔中的特有现象，主要用于强调性的反复唱咏之处，或者在行腔中加上“过渡性”的“不汝”唱谱或唱句，使整个曲子的旋律流畅动听、一气呵成，显得婉转而美妙。各处“不汝”旋律不一，各曲“不汝”次数不一。据说次数最多的为《自来生长》套中的《纱窗外》，前后用了十八处“不汝”。该曲描写真凤儿与书生张应麟的爱情故事，乐章属“长滚三撩”〔越护引〕曲牌。该曲听来缠绵悱恻、慢条斯理，无心听的人嫌它拖沓。因此人们借此为谚语，对没完没了的事宛转地提出意见——不说“讨厌”，只说“又来个十八不汝。”

无出线，亦合(念 gah)人装阁——闽南有一种与南音艺术活动有关的古老游艺形式叫装阁，即台阁，漳州一带又称之为“铁枝”。通常是在迎神赛会时有此活动。具体做法是：利用多次性使用的“阁棚”(约莫单人床大小)，按使用时的设计装饰成彩棚(可移动的演艺小平台)；棚上由男童化妆成古装人物，生旦各一，相向同台；旦角须用铁枝作支架，以绸缎

带子扎紧腰腿部，使之稳健而无危险，外穿戏装，宛若亭亭玉立站在花蕊上的少女；扮生者不绑扎，但须端坐于固定位置上；生旦或弹琵琶，或掌拍板，与台下的弦友们共同组成一个台上台下相结合的南音阵；掌拍板者为"唱脚"(唱家，担负演唱任务)。若按古老的传统习俗，参与装阁活动的个人或家庭都得出资，以示对天地菩萨的虔诚。若有未出资亦应邀参加活动者就被认为是很有面子地沾了光，亲友们特别为之高兴，即以此谚语相戏谑。此处的"合"字念"gah"音，乃与人合作的意思。此谚语流传过程中，逐渐扩大外延，亦用来比喻未下本钱也能参与某种活动(包括经营活动)者。中华人民共和国成立后，此谚语依然流传着，而妆阁的活动形式却发生了变化：不为迎神赛会而为丰富节日文化生活而装阁；演员亦有女童上台了；阁棚不一定由四名壮汉抬着走了，而是架在拖拉机上，而今则架上面包车上徐徐行进；活动费用亦由集体统筹、团体出资或有财力者捐助之。

无钱扛阁畅嫣嫣——此谚语亦与南音活动有关，"扛阁"即"抬阁棚"。关于南音与台阁的活动情况已在"无出钱，亦合(gah)人装阁"条目中说明，此谚语另有内涵。抬阁棚，如抬轿子，都是力气活，很辛苦。轿夫必须取得一定的报酬才效劳。而抬阁棚不但不取报酬，而且争着要参加。能参加就觉得很开心。闽南话"畅嫣嫣"的意思是：高兴得神采奕奕，兴奋无比。此谚语至今仍在闽南流传，引申为赞扬兴高彩烈参与义务活动的人与事。

讲古艺谚

大力一股劲，小书一段情——用力者靠劲头，说书唱曲靠真情实感。

讲古靠嘴水，运气靠风水——"嘴水"乃口才之意，讲古靠口才。"运气靠风水"乃用作对称的句子，也有"谋事在人成事在天之意"。

讲古讲无味，听客气半死——讲古技艺若平淡，听众将大不满意。

人说书、书说人，人一半、书一半——讲古艺人的技巧与书目的故事情节一样重要。

"关子"扣紧给人惊，听众明天阁(再)来听——悬念细节安排得好，才能吸引听众。

表书不清听艙明——艺人如果不理解书目，讲得模糊不清，听众便听不懂而扫兴。

好物免惊无人买，好古免惊无人听——只要讲古艺人有真本事，就不怕没有听众。

盲人弹唱艺谚

假曲唱艙落喉——反其意，唱真曲才顺畅。

唱曲听阮音，道白知阮心——道白的重要性不亚于歌声。

做走唱着防三日粮——艺人不可能天天有收入，须积蓄防饥。

走唱艰苦也有三日好运——卖艺生涯中，有时也能碰到好机缘。

艺门无三日生，练曲着学一世——只要勤学苦练就容易入门，艺人必须终生勤练功。

三人合唱一台戏——多人合作办法多，三个人就可以合唱一台戏。

畲族曲艺艺谚

歌曲不唱肚内忧，刀刃不磨会生锈——反映演唱歌曲心情舒畅，艺术若不经常演练必

然退步。

神仙打鼓也会有错槌——语带双关。一说从艺不可能没有瑕疵，一说人无完人。

行　　话

弦管——因南音乐器以弦类乐器和管类乐器为主，故称弦管。

弦管忠臣——积极支持南音事业，为南音的继承、光大而贡献毕生精力的人。

弦友——南音爱好者的自称或互称，即以南音作媒介，以弦管会挚友的意思。

起馆、倚馆——筹备成立传授南音的曲馆，谓之“起馆”。倚，音[kia][22]，立的意思，南音先生开馆授徒，称为“倚馆”。

拜馆——南音社阁间往来的一种礼仪。相互访问时，客方弦管先生须先行香礼拜主方郎君爷，此谓之“拜馆”，然后才整弦演奏。

整弦、排场——南音唱奏结束时，将琵琶、二弦、三弦的弦放松叫做“退线”。与之对应，演奏前的重新调整弦音，这在南音演奏中称为“整弦”或“排场”。厦门南乐界对此还有“拍馆”之说，即演唱者与箫弦四管的配合练习，相当于现代术语的“合成”或综合排练，此外，“整弦”在厦门还泛指规模较大、较隆重的演出。

拼管——“拼”音[biang][52]，在闽南方言中为比赛的意思。拼管就是南音先生之间，或曲馆之间，以唱奏比试高低。

祀先贤——拜祭祖师孟府郎君之后，继以祭奠本社(阁)已作古的南音先辈的礼仪。

过枝曲——南音演奏规制之一。起指后须唱与前一指套同滚门的散曲，若这一滚门的散曲已尽，须转另一滚门时，必唱过渡之曲以承前启后，称为“过枝曲”。

指骨——琵琶指法谱的俗称，因此谱只记骨干音，是弦管音乐的骨架故称“指骨”。

结彩棚——搭筑高台，结扎彩棚，作为社阁之间比试、或作单纯演出的场所。

踩街——迎神赛会、节日礼仪、婚丧喜庆之际，在路上一边行走，一边演奏、演唱南音。

起指、宿谱——整弦时贯例以指套起始，谓之“起指”，继而是滚门的散曲；若需转换滚门，则以过枝曲过渡，按规制结束时奏谱，这就是“宿谱”。

五大套——即指套中的《自来生长》、《一纸相思》、《趁赏花灯》、《心肝跋悴》、《为君去》等五大套，亦称“五枝头”。

四大谱——即谱中的《四时景》、《梅花操》、《八骏马》(亦名《走马》)、《百鸟归巢》，或称“四、梅、走、归”。

上四管——弦管乐器琵琶、洞箫、二弦、三弦的合称。因闽南方言“上”读作“顶”，故亦称“顶四管”。

下四管——弦管乐器响盏、双音(双铃)、四块(四宝)、叫锣的合称。

十音——即上四管、下四管、唢呐(俗称“玉”或“嗳仔”)、拍板合奏套曲。因“玉嗳”音色独特,所以十音亦称“嗳仔指”。

洞管——上四管由于以洞箫为特色,因而别称“洞管”。

品管——以品仔(横笛)代替洞箫的演奏形式,具有调性移高、音色明亮的特色。

管门——弦管以洞箫定调,调高称管门,亦作“空门”、“腔门”。弦管有四个管门:五空管、五空四仪管、四空管、倍思管。

撩拍——或写作寮拍。以按拍动作而言,“撩拍”更为确切,其义与其它戏曲音乐的板眼相同。拍即板,记号为“0”,撩即眼,记号为“·”。按拍动作在南音行内叫“打撩”、“踏撩”。

七撩拍——即一拍七撩,相当于戏曲音乐中通行的“一板七眼”,每小节八拍,可记作$\frac{8}{2}$拍子,极缓板。

三撩拍——一拍三撩,相当于戏曲音乐中通行的一板三眼,即每小节四拍,可记作$\frac{4}{2}$拍子,属慢板;紧三撩属中板,可记作$\frac{4}{4}$拍子。

一二拍——即一拍一撩,这与戏曲音乐中的一板一眼相类似,每小节两拍,可记作$\frac{2}{2}$拍子,属中板。紧一二拍,可记作$\frac{2}{4}$拍子。

叠拍——即有拍无撩,与戏曲音乐中的有板无眼相类似,每小节一拍,可记作$\frac{1}{2}$或$\frac{2}{4}$拍子,稍快。紧叠拍,为叠拍的加快。可记作$\frac{1}{4}$拍子,属快板。

慢头——“慢”的含义,在南音的唱奏中作“散板”解释。“慢头”就是在正曲前增加散板引子。

慢尾——在正曲之后的散板结尾,亦叫做尾声、余文。

破腹慢——夹在曲中间的散板乐曲,其前后都是正曲。

曲间——专供学习、演练南音的房间,在南音较普及的闽南村间,选择一个地点固定、房间宽敞、防火防盗性能良好的房间让村民们可以自由自在地到这里学习和演练南音,也可作自我娱乐自我教育的南音演出场所,这样的房间通称“曲间”,旧时几乎村村可见。较大的村庄,甚至一村有几处。这种曲间的分布情况与弦友及南音学习者的多少有关。房间来源有三:一、当地南音组织有历史性的集体财产;二、祠堂、祖屋或大的菩萨宫庙的可用房间;三、私人建筑物自愿为乡亲提供。曲间有乐器、茶具、曲簿等物。有的曲间历经数百年迄今仍在运作。

崭底——福州评话创作行话。先写出脚本,然后讲演者照本宣科,或由作者口授给讲

演者的讲演称“崭底”。

扮底——福州评话讲演在根据说部、演义或民间传说故事等素材，经过讲演者自己打腹稿、重新结构故事、塑造人物、设计语言、临台发挥。亦称口头创作的评话本称“扮底”。

其　　他

福建曲艺录制出版唱片(卡式盒带)部分目录

一、南　音

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出　版　单　位
精神顿	王以敞	物克多唱片公司
班头爷	陈明章	物克多唱片公司
大杜鹃	王皆福	物克多唱片公司
灯花开	沈游江	物克多唱片公司
劝哥哥	陈文锦	物克多唱片公司
回想当日	张金铃	物克多唱片公司
山险峻	爱　玉	物克多唱片公司
莲步	爱　玉	物克多唱片公司
冬天寒、拜告将军	王以敞	物克多唱片公司
听见闺房、孙不肖	陈文锦	物克多唱片公司
遥望	爱　玉	物克多唱片公司
鱼沉	丽　华	物克多唱片公司
无处栖	金　枝	物克多唱片公司
千叮万嘱	玉　婵	物克多唱片公司
梅花、娴随官人	金　枝	物克多唱片公司
为伊刈	王雅忠	物克多唱片公司
小七送书	陈文锦	物克多唱片公司

（续表一）

曲（书）目名称	演唱（奏）者	出　版　单　位
我为你	王皆福	物克多唱片公司
益春不嫁	陈明章	物克多唱片公司
幸遇良才	王以敝	物克多唱片公司
香君欢喜	陈文玉	物克多唱片公司
心头伤悲	陈文锦	物克多唱片公司
十八哑、小妹行	陈文玉	物克多唱片公司
大冬天、劝哥哥	王皆福、陈文锦	物克多唱片公司
怀酒劝、咱来当天	小玉卿	物克多唱片公司
棋盘四方、我看你	潘克明	物克多唱片公司
思想情人	陈文锦	物克多唱片公司
出庭、出门	雪　娇	物克多唱片公司
山岭路	月丽卿	物克多唱片公司
叫夏天	王皎月	物克多唱片公司
糊言语、秀才先行	王以敝	物克多唱片公司
听见更楼、弑齐君	陈文玉	物克多唱片公司
轻轻行	陈文锦	物克多唱片公司
念月英、有缘千里	潘克明	物克多唱片公司
看你生却示，臭头兼烂耳	王以敝	物克多唱片公司
出汉关	白小才	物克多唱片公司
妾殷勤、恨延寿	陈文玉	物克多唱片公司
三更鼓	王雅忠	物克多唱片公司
鱼水相逢	王以敝	物克多唱片公司
心内欢喜，共君相随	陈文玉	物克多唱片公司
共君去到	陈文通	物克多唱片公司
年久月深	张金钟	物克多唱片公司
臭头、挑柴	陈文锦	物克多唱片公司

（续表二）

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出　版　单　位
早起日上	陈文玉	物克多唱片公司
孤栖闷	陈明章	物克多唱片公司
共君结托	王以敝	物克多唱片公司
择选良缘	王以敝	物克多唱片公司
远望乡里	陈明章	物克多唱片公司
听门楼，元宵十五	陈文锦	物克多唱片公司
鼓返五更	陈明章	物克多唱片公司
思忆当初	玉　婵	物克多唱片公司
暂力银灯挑起	玉　婵	物克多唱片公司
杯酒劝	小玉卿	物克多唱片公司
咱来当天	小玉卿	物克多唱片公司
记得当初，拜辞爹爹	爱　玉	物克多唱片公司
为看命、非是阮	陈明章、陈文锦	物克多唱片公司
赤壁上	沈游江	物克多唱片公司
别离汉君王、看番军	王皆福、陈文玉	物克多唱片公司
梧桐叶落、当初要嫁	王皆福	物克多唱片公司
思想情人	李绣琴	兴登堡唱片公司
出汉关	李绣琴	兴登堡唱片公司
盘山过岭	李绣琴	兴登堡唱片公司
满空飞	李绣桃	兴登堡唱片公司
共君结托、共别人对酒	王以敝	GENL 唱片公司
忽听见枝上、孙不肖	王以敝	GENL 唱片公司
元宵十五、恨杀梅妃	谢耿火	GENL 唱片公司
三更鼓、我为汝	张金钟	GENL 唱片公司

（续表三）

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出　版　单　位
心内欢喜、听门楼	谢耿火	GENL 唱片公司
鼓返五更、为着命	沈游江	GENL 唱片公司
大杜鹃、看尔生却示	王以敝	GENL 唱片公司
鼓返三更、共君相随	谢耿火	GENL 唱片公司
赤壁上，心头闷憔憔	王以敝	GENL 唱片公司
盘山过岭，一个赌博汉	谢耿火	GENL 唱片公司
山险峻、记得当初	谢耿火	GENL 唱片公司
梅花(谱)		GENL 唱片公司
一路安然、喜今宵	谢耿火	GENL 唱片公司
思想情人，秋天梧桐	沈游江、谢耿火	GENL 唱片公司
鱼水相逢、班头爷	王以敝	GENL 唱片公司
没记得当初	邱宝桂	GENL 唱片公司
听见杜鹃，年深月久	张金钟	GENL 唱片公司
梅花(谱)		胜利唱片公司
心头闷	雪　娇	胜利唱片公司
无处栖	金　枝	胜利唱片公司
出庭、出门	雪　娇	胜利唱片公司
恳明台	雪　娇	胜利唱片公司
汝因势		胜利唱片公司
望明月	丽　华	胜利唱片公司
背真容	宝　钗	胜利唱片公司
侥倖人	邱宾桂	胜利唱片公司
鱼沉	丽　华	胜利唱片公司
风落梧桐、推枕着衣	丽华、雪娇	胜利唱片公司
五湖游(谱)		胜利唱片公司
辗转	金　枝	胜利唱片公司

（续表四）

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出 版 单 位
益春留伞	王财喜	百代唱片公司
告大人	阿 娇	百代唱片公司
鼓返三更	江显发	哥伦比亚唱片公司
五更鼓、记当初	王以敝	哥伦比亚唱片公司
刑罚	素霞、彩凤、于治	鹤鸣唱片公司
杯酒劝	彩 凤	鹤鸣唱片公司
黄五娘	素 霞	鹤鸣唱片公司
听门楼	彩 凤	鹤鸣唱片公司
前日事	于 治	鹤鸣唱片公司
听见机房	素 霞	鹤鸣唱片公司
对泪垂	于 治	鹤鸣唱片公司
共君断	吴文盛	高亭唱片公司
盘山过岭	方心爱	高亭唱片公司
三更鼓	王连春	高亭唱片公司
幸逢元宵	谢 好	高亭唱片公司
遥望情君	小玉卿	高亭唱片公司
鼓返五更	吴文盛	高亭唱片公司
彩楼配	方心爱	高亭唱片公司
梅花(谱)	许启章等	高亭唱片公司
望明月	谢 好	高亭唱片公司
愁人怨	潘克明	高亭唱片公司
孤衰闷	花 碧	丽歌唱片公司
幸遇良才、三哥暂宽	花碧、凤玉	丽歌唱片公司
坎条直、益春不嫁	花 碧	丽歌唱片公司
一路安然	花 碧	丽歌唱片公司
远望乡里	红 玉	丽歌唱片公司
为伊刈	宝 喜	丽歌唱片公司

（续表五）

曲（书）目名称	演唱（奏）者	出版单位
出汉关	宝　喜	丽歌唱片公司
不良心意	宝　喜	丽歌唱片公司
回想	玉　凤	JKEH 唱片公司
对镜梳妆	桂　枝	JKEH 唱片公司
长台别	金　治	万国唱片公司
刑罚罪障重、秋天风和	世源、金治、宝钻	万国唱片公司
春今卜返	叶文芦	星洲唱片公司
梅花（谱）	叶文芦	星洲唱片公司
恨冤家	阿　梅	鹤标唱片公司
献纸钱	阿　梅	鹤标唱片公司
当天下纸	宝　梨	茂发唱片公司
注：以上为二十世纪二、三十年代灌制的唱片		
汝因势		中国唱片公司
恍惚残春	陈玉秀、马香缎	中国唱片公司
忽听见枝上	卓素清	中国唱片公司
出汉关	万红玉	中国唱片公司
孤栖闷	马香缎	中国唱片公司
因送哥嫂	陈玉秀	中国唱片公司
远看长亭	林玉燕	中国唱片公司
感谢公主、望明月	白丽华、林玉燕	中国唱片公司
山险峻	纪宝治	中国唱片公司
绣孤鸾	白丽华、林玉燕 庄亚菲	中国唱片公司
注：以上为二十世纪五、六十年代灌制的唱片		
四梅走归	陈埭民族南音社	福建省音像出版社
嗳仔指	石狮市南音协会	福建省音像出版社

（续表六）

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出　版　单　位
南曲金奖	周碧月、纪安心	福建省音像出版社
周碧月专辑	周碧月	福建省音像出版社
丁育芳专辑	丁育芳	福建省音像出版社
纪安心专辑	纪安心	福建省音像出版社
杨双英专辑	杨双英	福建省音像出版社
黄淑英专辑	黄淑英	福建省音像出版社
春光明媚	陈双桔、蔡玉君	福建省音像出版社
《送友人》李白诗词选	王阿心	福建省音像出版社
共君断约	王阿心	福建省音像出版社
出汉关	庄毓丽	福建省音像出版社
辗转三思	纪　红	福建省音像出版社
长台别	谢晓雪	福建省音像出版社
满空飞	李白燕	福建省音像出版社
岭路斜崎	庄毓丽、郑少君	福建省音像出版社
共君相随	李白燕、王阿心	福建省音像出版社
王阿心专辑	王阿心	福建省音像出版社
苏诗咏专辑	苏诗咏	福建省音像出版社
郭玲玲专辑	郭玲玲	福建省音像出版社
泉州南音乐团选唱集	泉州南音乐团	福建省音像出版社
福建民间南音	泉州、晋江等	福建省音像出版社
暗想君去	陈美瑜	厦门音像出版社
凤落梧桐	王安娜	厦门音像出版社
满空飞	杨双英	厦门音像出版社
昭君出塞	杨双英、陈玉秀	厦门音像出版社
闽海渔歌	厦门南乐团	厦门音像出版社
蝴蝶飞		厦门音像出版社

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出 版 单 位
遥望情君		厦门音像出版社
思想情人	周雪燕、齐玲玲	厦门音像出版社
我为你	周雪燕、齐玲玲	厦门音像出版社
鹅毛雪	周雪燕、吴庆照	厦门音像出版社
正更深	马香缎、杨双英	厦门音像出版社
厦门南音精英	厦门南乐研究会	厦门音像出版社
白丽华南曲选集	白丽华	厦门音像出版社
林玉燕南曲选集	林玉燕	厦门音像出版社
三千两金	马香缎等	泉州戏曲艺术唱片厂
山险峻	马香缎等	泉州戏曲艺术唱片厂
元宵十五	马香缎等	泉州戏曲艺术唱片厂
鱼沉雁杳	黄淑英等	泉州戏曲艺术唱片厂
花园外边	杨双英、陈玉秀	泉州戏曲艺术唱片厂
移步游赏	付妹妹	泉州戏曲艺术唱片厂
马香缎唱腔专辑	马香缎	泉州戏曲艺术唱片厂
长台别	黄敬美	泉州戏曲艺术唱片厂
留伞	马香缎、陈玉秀 杨双英	泉州戏曲艺术唱片厂
绣孤鸾	黄淑英、池树玉	泉州戏曲艺术唱片厂
赏花	马香缎	泉州戏曲艺术唱片厂
娘子有心相意爱	陈玉秀、马香缎	泉州戏曲艺术唱片厂
重台别	厦门南乐团	泉州戏曲艺术唱片厂
八展舞，四静板	泉州民族乐队	泉州戏曲艺术唱片厂
注：以上为1980～1985年录制的卡式盒带		

（续表八）

二、福州评话

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出　版　单　位
百花白绫帕		福建省音像出版社
渔郎别妻		福建省音像出版社
八仙渡新娘		福建省音像出版社
贻顺哥烛蒂		福建省音像出版社
三会桃花剑		福建省音像出版社
刘刚闹院		福建省音像出版社
晏海三进福州城		福建省音像出版社
燕梦兰		福建省音像出版社
杨乃武与小白菜		福建省音像出版社
文天祥		福建省音像出版社
双玉婵		福建省音像出版社
文姬归汉		福建省音像出版社
担水伯闹法场		福建省音像出版社
龙凤金耳扒		福建省音像出版社
琵琶记		福建省音像出版社
戚继光斩子		福建省音像出版社
包公判纸伞	石启勇	厦门音像出版社
郭子仪大闹长安城	叶神童	厦门音像出版社
郑堂戏题百鸟朝凤	董天民	厦门音像出版社
鸳鸯戏水帕	黄益清	厦门音像出版社
双珠球	叶神童	厦门音像出版社
甘国宝别师订终身	陈春风	厦门音像出版社
甘国宝台湾会雪娇	陈春风	厦门音像出版社
虾米弟	陈春生	厦门音像出版社
三元传	叶神童	厦门音像出版社

（续表九）

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出　版　单　位
追月还珠	吴乐天	厦门音像出版社
碧桃花	黄益清	厦门音像出版社
八窍珠	苏宝福	厦门音像出版社
火烧百花楼	毛钦铭	厦门音像出版社
火烧博望	唐彰文	厦门音像出版社
大破卧龙湖	林木林	厦门音像出版社
施三德	陈如燕、刘民辉	厦门音像出版社
负姑脱火	燕南飞(陈金木)	厦门音像出版社
玉刀仔	叶神童	厦门音像出版社
一字值千金		厦门音像出版社
吕洞宾三戏白牡丹		厦门音像出版社
真假驸马	魏慧珍	厦门音像出版社
太监卖靴		厦门音像出版社
神偷手	苏宝福	厦门音像出版社
钱塘会擂		厦门音像出版社
状元杀手	王东曦	厦门音像出版社
三女抗夫	王东曦	厦门音像出版社
三娇院		厦门音像出版社
新郎逃婚	林木林	厦门音像出版社
胭脂托夫	林木林	厦门音像出版社
金头御葬	魏慧珍	厦门音像出版社
荔枝换绛桃		厦门音像出版社
评话集锦	方民忠等	厦门音像出版社
秦瑞云	陈春生	厦门音像出版社
注：以上为1978～1985年录制的卡式盒带		

（续表十）

三、飏　歌

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出　版　单　位
墦间祭	林少卿、李个如	百代唱片公司
打落身	林少锦、陈红西	百代唱片公司
双完璧	张季如	百代唱片公司
亲母闹	张季如、郑英勋	百代唱片公司
打花鼓	陈启明	百代唱片公司
卖画洞房	金　兰	百代唱片公司
金耳环	金　兰	百代唱片公司
墦间祭	陈赓、张珍	百代唱片公司
黛玉葬花	陈　赓	百代唱片公司
算　命	刘源沂	百代唱片公司
紫玉钗	陈　赓	百代唱片公司
丑姻缘	张季如、郑英勋	百代唱片公司
四大景	陈　赓	百代唱片公司
家庭宝鉴	萨兆元、尤子韶	百代唱片公司
王昭君	尤双桂	百代唱片公司
牡丹亭	尤双桂	百代唱片公司
蒙正当妻	石应钦	百代唱片公司
五更鼓	郑英勋、刘源沂	百代唱片公司
蒙正当妻	许叙乐	百代唱片公司
过新年	郑英勋、沈伯和	百代唱片公司
双摇会	郑英勋、沈伯和	百代唱片公司
三怕妻	沈伯和、张铁侯 郑耀波	百代唱片公司
奈何天	陈　赓	百代唱片公司
大小争凤	林逸士、陈德新	百代唱片公司

（续表十一）

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出版单位
蒙正当妻	李光华	百代唱片公司
新洲烈女	萧绍浩	百代唱片公司
炎凉叹	林逸泉	百代唱片公司
欧姐出阁	林志谋、翁振亚	百代唱片公司
金戒指	周云卿	百代唱片公司
施公判	周云卿	百代唱片公司
许梦蛟会母	陈招慧、郑英勋	百代唱片公司
琵琶怨	郑英勋	百代唱片公司
苏百万	郑英勋、张铁侯	百代唱片公司
玉堂春	郑英勋	百代唱片公司
刘智远	郑英勋	百代唱片公司
祭　塔	张　珍	百代唱片公司
人生乐	张季如	百代唱片公司
徙宅忘妻	张季如	百代唱片公司
周廷章写披	张　鋆	百代唱片公司
爱国歌	郑锡恩	高亭唱片公司
紫玉钗	刘元桂	高亭唱片公司
双完璧	张奎如	高亭唱片公司
九连环	刘元桂	高亭唱片公司
雷公报	杏　香	高亭唱片公司
钱顺姐十拜	杏　香	高亭唱片公司
借　衣	郑英勋、沈伯和	高亭唱片公司
灵芝草	刘元桂	高亭唱片公司
白探花哭灵	娇　玉	高亭唱片公司
白探花	万里红	高亭唱片公司
苏百万讨亲	万里红	高亭唱片公司

（续表十二）

曲（书）目名称	演唱（奏）者	出版单位
徙宅忘妻	张奎如	高亭唱片公司
亲母闹	王立光、张奎如	高亭唱片公司
奈何天	刘元桂	高亭唱片公司
霍小玉	刘元桂	高亭唱片公司
寄生草	刘元桂	高亭唱片公司
拍落身	沈伯和、郑英励	高亭唱片公司
夫人奶抽签	张奎如、林志谋	高亭唱片公司
尼姑怨	郑锡恩	高亭唱片公司
麟儿报	陈　赓、郑英励	联星唱片公司
钱顺姐采樵	陈招慧、林亿美	联星唱片公司
新茶花自叹	郑英励	联星唱片公司
蔡伯喈操琴	欧依侪	联星唱片公司
探亲相骂	郑英励、陈　赓	联星唱片公司
奇双配	金桂花	联星唱片公司
金龟母脱胎		联星唱片公司
苏百万	陈瑞瑞、林桢藩	联星唱片公司
王莲英自叹	刘元沂、马璇英	联星唱片公司
百花莲船	陈　赓	联星唱片公司
十不亲	刘联惠、刘奕宝	联星唱片公司
棒打薄情郎	郑英励	联星唱片公司
讨眠鞋、关王庙	筱六怪、郑英励 杨南英	联星唱片公司
三娘教子	郑英励	联星唱片公司
春香闹学	郑英励、陈　赓	联星唱片公司
四大景、奈何天	刘咏裳	物克多唱片公司
紫玉钗	刘咏裳	物克多唱片公司

（续表十三）

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出　版　单　位
退衣铺	刘诛裳	物克多唱片公司
烟花十怨	刘诛裳	物克多唱片公司
拍落身	刘诛裳	物克多唱片公司
注:以上为二十世纪二、三十年代灌制的唱片		

四、伬　歌

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出　版　单　位
招姐做媳妇		福建省音像出版社
和尚讨亲	陈润春、刘德金	厦门音像出版社
十不亲	丁　珠	厦门音像出版社
名曲集锦	陈润春、丁　珠	厦门音像出版社
借女冲喜		厦门音像出版社
正德帝食菱角	陈润春等	厦门音像出版社

五、评话伬

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出　版　单　位
尉迟恭撞死紫禁门	燕南飞(陈金木)	厦门音像出版社

六、答嘴鼓

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出　版　单　位
庆新春	杨敏谋、尤国栋	厦门音像出版社
唐山过台湾	杨敏谋、尤国栋	厦门音像出版社
注:以上为 1978～985 年录制的卡式盒带		

（续表十四）

七、锦　歌

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出　版　单　位
无影歌	林　廷	兴登堡唱片公司
赌钱歌	陈丽水、林　廷	兴登堡唱片公司
牵亡魂	陈丽水、林　廷	兴登堡唱片公司
安童闹	陈胶掠、陈不为	兴登堡唱片公司
审陈三	林　廷、陈丽水	兴登堡唱片公司
大伯公歌	陈丽水、林　廷	兴登堡唱片公司
陈三磨镜	钟　青	兴登堡唱片公司
红军陷漳	林在亭、赖跃山	百代唱片公司
王三福相思	林在亭、赖跃山	百代唱片公司
牵尪姨看经	林在亭、赖跃山	百代唱片公司
注：以上为二十世纪二、三十年代灌制的唱片		
无影歌、海底反、梁祝游春 妙常怨、看划船、骂三哥等	王素华等	东方唱片公司
注：以上为二十世纪八十年代初录制的卡式盒带		

八、南　词

曲(书)目名称	演唱(奏)者	出　版　单　位
秋江	颜荣喈	中国唱片公司
注：以上为二十世纪五十年代灌制的唱片		

《福州便览》有关曲艺情况

一、评话的书名

评话的书本有一大批，约几百种之多，兹列举其名如下：甘国宝、铁中玉、刁南楼、丹桂图、三冤判、玉蟆蝴、玉堂春、玉锁记、火轮牌、灵芝草、陈美人、紫金扇、聚春园、邱君备、访本魁、八美楼、七封书、月台梦、唐伯虎、真珠褂、李文龙、林玉枝、梁天来、二度梅、马怡顺、孝悌图、判桔客、祝其生、三娇院、天豹图、两宰相、黑风山、磨房产子、月斧头、玉虾蟆、王天赐、错姻缘、大田案、画图缘、三春梦、不认前妻、移花接木、天雷报、辨芦花、宋江杀媳、全八美、征西藏、皇帝梦、大红袍、苦鸳鸯、邹雷霆、闹东京、丁三娘、百鸟全、四川志、荔镜缘、法门寺、王公判、康华瑞、演铁杆、双救驾、双连环、迈五折、取双肝、龙凤帕、罗天醮、平铁珠、挂帅印、省志全、养媳恨、杨贵妃、顺治出家、雍正谋皇、周良显、海棠合、香勾合、沉香床、郑元和、双国丈、浪子卷席、九更天、酉集曲、戌集曲、亥集曲、元集曲、五显典、再兴合、八折衣、仙姑合、金鳖鱼、玉花瓶、白莺果、珠剑合、杨乃武、金龙鞭、黄天霸、剖腹验花、双蝴蝶、玄帝合、木兰合、九龙杯、后白蛇、打虎合、木桂英、闯天宫、唐僧取经、五庄观、火焰山、哪吒闯海、施三德、未婚潮、红蝴蝶、初祭铁丘、二祭铁丘、三祭铁丘、莲花庵、桃花坞、四望亭、嘉兴府、四杰村、张王府、玉莲花、红楼梦、寄柬留刀、乌盆记、妞妹异嫁、黑驴报、反妻为妾、钱顺姐、三牧出家、白鹤楼、马介甫、金戒指、九美夺夫、梅玉配、刘香女、金不换、藕丝帕、阎瑞生、阴阳河、红梅阁、颠倒姻缘、探花引、邱丽玉、箱户案、香蝶记、紫玉钗、还罗帕、新茶花、黑籍冤认、柳絮春、以妹为姑、拣茶案、狐女存孤、眼前报、七绣鞋、六月霸、珠木郎合、杜十娘、纸马记、孟丽君、庄王合、苏红合、山海合、灭少林、征少林、杨飞蝉、花清秀、双冠诰、冯麟如、沉香破洞、曹公判、乔太守、剪刀记、香柴扇、珍珠塔、兰花贡、碧桃花、陈攀桂、靖晏海、征晏海、五状元、摄魂瓶、金宝炉、阴阳斗、灶俤卖饼、独占花魁、水晶牌、文武状元、蔡世远、节义传、两岁婚、水蛙记、三朝报、兰扇记、蒲扇记、取进合、三保钱、雷签判、林子志、打镜台、左公婚女、琵琶记、锦裙记、林公判、平广东、肚片记、忘恩背义、水晶锣、韩克忠、捡芦柴、朱买臣、前和合、金凤钗、假察院、双桂图、吊金龟、壮莲合、割肝记、螟蛉传、许巧珠、金花针、落帽合、紫金锁、蔡国寿、目连结、帝王结、算相合、锦香亭、钟景期、雷峰塔、金指甲、血冤书、汤阴县、麟儿合、三孝记、蜈蚣岭、快活林、重冤合、井边会母、雌雄雀、翠屏山、陈靖姑、双剑缘、柏玉霜、斗龙舟、闯长安、粉妆楼、茶店案、果报录、斩和珅、双金印、斩文雄、义妖传、淹金山、进瓜果、吉祥山、包公案、视梧合、周敦昌、竟义传、还金得子、苏连芳、金鲤鱼、毡笠记、闯花灯、雌雄杯、金耳扒、吕蒙正、双珠球、福寿钱、玉戒指、双冤判、红绫袄、摄

魂帕、沉香阁、娼门淑女、彩楼合、孟姜女、绣裙合、八仙会、沈锦堂、王莲莲、拿白水、孽镜缘、进西施、郭子仪、戏貂蝉、五美缘全、双罗衫、失金印、玉扁扣、三般宝、韩湘子、玉指环、蔡天寿、曹学佺、鸳鸯枕、子集曲、丑集曲、寅集曲、卯集典、巳集曲、午集曲、未集曲、申集曲。

二、评 话 员 的 训 练

福州男评话员一百八十几人，女评话员有十几人，总共有二百人左右，都经过相当的训练。训练他们的教育地方，是评话员训练所，所址设在洋头口民众教育分馆里，每期训练时间是三个月，教授的课程，是时事进述，民众心理、国音、中史地、范讲等科，期满考试及格，发给证书，然后出场讲书。但是每期毕业后，应加入评话员工会，做个会员，每人分期应交纳入会金一百元，由会给予讲书证，倘使便没有经过评话训练所毕业的人，出动讲评话时，遇会里所派的调查员，调查属实后，就可以会同当地的警察先生，不许他讲书。

三、评 话 员 一 览

男性：

郑炳琨、郑梅增（即马路大）、郑长利、郑有秋、郑承恩（梅乌老）、郑成邦、郑宝璋、郑依妹、郑明官、郑天寿、郑天赐、郑春藩、郑元壁（即后洲俤）、郑鸿藩、林松柏、林金五、林春福、林玉三、林清（即西门清）、林依乖、林涛桃、林国清、林德康、林世瑞、林大兴、林世铭、林志尧、林寿椿（即天禄）、林宝庆、林永涛、林长寿、林三清、林应满、陈鼎兴、陈荣官、陈思官、陈妹官、陈培初（即必发）、陈则贵、陈增官、陈耀光、林三妹、陈福茂、陈宝庆、陈文成、王福康、陈光汉、陈源桂、陈春生、陈细俤、陈捷元、陈英五、陈增铭、陈依桐、陈筱官、陈依三、陈元官、陈绣琦、陈禄官、王书海、陈财发、王振鑫、王细磨、王春玉、王天明、王品官、王炳年、王金铨、王则仁、王锦堂、张伊妹、张天顺、张锦标、张俤俤、张用富、张希庆、张忠官、张明樵、李天椿、李兆民、李兆仁、李梅生、林依五、刘竹卿（即塔巷五）、刘炎藩、刘伊细、刘细连、刘细磨、刘炒、黄仲梅（科题仔）、黄天天、黄汉年、黄承藩、黄枝苏、叶宝庆、叶振端、杨伊细、杨德勋、杨安官、杨益寿、杨森官、徐钟官、徐小妹官（即余妹官）、徐天定、徐炳铨（即双门大）、吴道安、吴宝淦、吴瑞锦、吴文郁、何杰、邹钦瑜、邹道、邹伊玉、叶兴俤、阮宝清、阮天然、阮庆庆（即后洲庆）、翁珠官、谢金森、谢振官（小天生）、谢亨国、余天喜、金科题（台小科题）、江兰生、江照春、马鸿中、潘书年、周小科题、梁训铨、洪春春、洪达元、魏元、苏金玉、唐金鉴（即台小天天）、朱伊启（即西门启）、卓成仁、盛宝清、高品官、许世通、程宝奎、郭汉章、岳彬松（即小桃大）、熊梨藩（即狮公妹）、赖德森（即绣和尚）、裘红桃、裘红清、严我斯、陈灼、林依妹、叶生财、黄奇杰、吴幼卿、林宝俤（即百宝俤）、林春生、戴培藩、郑为何、梁美炎、林道清、吴庆福、吴鹏举、游天发、林武三、陈依水、陈兰生、黄花、陈才森、陈长枝、徐天元、洪正

崇、洪正煌、张醒尘(即仓前康)、陈德陞、林天俊、陈伊玉、游天胜、冯三妹、邓陆智、陈玉官、陈振勋。

女性评话员:

周云卿、黄荫珠、陈艳玉、李紫英、郑英清、陈德英、陈爰华、丁二妹、刘依妹、叶三嫂、陈六妹、陈五妹、林细妹。

四、讲 书 场

所谓讲书场:

福州讲书场,都是借用破庙寺,排着几张藤椅子,因陋就简,没有相当的设备,人们很少去那里光顾。讲书的坐位分做两等:一等坐位,每人大洋两角(茶钱在内);二等坐位,每人大洋一角或铜元十枚,另加茶钱十枚。讲书场的地址:讲书场的书,不外七侠五义、三国志、红楼梦和别的各种旧小说等。它的地址,在南台有四处:沂春亭、白龙庵、西门外、西门半街。在城里有十一处:塔巷、北后街、厂巷、吉庇路、营房里、芒洞、玉山涧、河乾、柏姬庙、大中寺、城隍顶、通天境。

民国二十二年(1934) 郑宗楷编写

(《福州便览》现藏福州市图书馆)

福州洋头口益闻书局福州评话石印本目录

编号	曲目名	开本	每册页数	现存册数	备注
PHT001	《一日君》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT002	《一日君》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT003	《一捧雪》(三集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT004	《七封书》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT005	《七星纸马记》(全)	51cm×40cm/页	9	1	下集为《马义琏钉板》
PHT006	《九更天》(上集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT007	《九更记》(上集《九更记》)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT008	《九更记》(下集《忠义传》)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT009	《九美夺夫》(一集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT010	《九美夺夫》(二集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT011	《九美夺夫》(三集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT012	《二度梅》(上集)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT013	《二度梅》(下集)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT014	《一祭铁垢坟》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT015	《二祭铁垢坟》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT016	《三祭铁垢坟》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT017	《八妻楼》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT018	《八宝箱》(《百宝箱》)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT019	《八美楼》(一集)	51cm×40cm/页	19	1	
PHT020	《八美楼》(一集)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT021	《八美楼》(二集)	51cm×40cm/页	18	1	
PHT022	《八美楼》(二集)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT023	《八美楼》(三集)	51cm×40cm/页	11	1	

（续表一）

编　号	曲　目　名	开　本	每册页数	现存册数	备　注
PHT024	《八褶衣》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT025	《八褶衣》(下集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT026	《刁南楼》(上集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT027	《刁南楼》(下集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT028	《十锦帕》	51cm×40cm/页	7	1	
PHT029	《三世巧奇缘》(一集《双峰梦》)	51cm×40cm/页	16	1	
PHT030	《三世巧奇缘》(二集《榴花洞》)	51cm×40cm/页	15	1	
PHT031	《三世巧奇缘》(三集《造罗城》)	51cm×40cm/页	13	1	
PHT032	《三世巧奇缘》(五集《于山得金》)	51cm×40cm/页	13	1	
PHT033	《三世巧奇缘》(六集《金蝉脱壳》)	51cm×40cm/页	16	1	
PHT034	《三世巧奇缘》(四集《定光塔》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT035	《三宝记》	51cm×40cm/页	8	1	
PHT036	《三宝钱》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT037	《三怕妻/五假/白鸡记》	51cm×40cm/页	11	1	未集曲
PHT038	《三春局/女运骸/瞎子捉奸》	51cm×40cm/页	10	1	卯集曲
PHT039	《三春梦》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT040	《三冤判》之一(《三冤判》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT041	《三冤判》之二(《唐桂凤》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT042	《三冤判》之三(《何知因》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT043	《三朝报》	51cm×40cm/页	7	1	下集《兰扇记》
PHT044	《大小红袍》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT045	《大小红袍》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT046	《大田案》	51cm×40cm/页	12	1	
PHT047	《大红袍》(一集《大红袍》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT048	《大红袍》(一集《大红袍》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT049	《大闹三娇院》(上集《大闹三娇院》)	51cm×40cm/页	9	1	

（续表二）

编　号	曲　目　名	开　本	每册页数	现存册数	备　注
PHT050	《大闹三娇院》(下集《王榜劫驾》)	51cm×40cm/页	6	1	
PHT051	《女学生》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT052	《山海关》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT053	《山海关》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT054	《山海关》(初集《斩马寿》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT055	《山海关》(二集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT056	《马介甫》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT057	《不认妻》	51cm×40cm/页	12	1	
PHT058	《不认妻》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT059	《五状元》	51cm×40cm/页	8	1	
PHT060	《五美缘》(一集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT061	《五美缘》(二集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT062	《五美缘》(三集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT063	《五美缘》(四集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT064	《五美缘》(五集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT065	《井边会母》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT066	《六月霜》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT067	《双国丈》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT068	《双国丈》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT069	《双国丈》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT070	《双国丈》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT071	《双金印》(上集《双金印》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT072	《双金印》(下集《斩文雄》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT073	《双冠诰》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT074	《双剑姻缘》(一集《双剑姻缘》)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT075	《双剑姻缘》(二集《柏玉霜》)	51cm×40cm/页	10	1	

(续表三)

编　号	曲　　目　　名	开　　本	每册页数	现存册数	备　　注
PHT076	《双剑姻缘》(三集《闹龙舟》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT077	《双剑姻缘》(五集《粉妆楼》)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT078	《双剑姻缘》(四集《闹长安》)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT079	《双冤判》(全集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT080	《双冤判》(全集)	51cm×40cm/页	6	1	
PHT081	《双桂图》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT082	《双珠毯》(上集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT083	《双珠毯》(上集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT084	《双蛇判》	51cm×40cm/页	8	1	《南训蒙》之下
PHT085	《双蝴蝶》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT086	《双蝴蝶》(下集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT087	《天雷报》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT088	《开封府》	51cm×40cm/页	8	1	下集《双钉判》
PHT089	《无瑕替嫁》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT090	《月台梦》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT091	《月斧头》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT092	《月斧头》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT093	《月斧头》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT094	《月斧头》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT095	《父子两状元》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT096	《天王赐》	51cm×40cm/页	3	1	
PHT097	《王成隆》	51cm×40cm/页	5	1	
PHT098	《王莲莲拜香》	51cm×40cm/页	12	1	下册为《拿白水》
PHT099	《长乐吉祥花》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT100	《长泰十八命》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT101	《风尘三侠》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	

（续表四）

编　号	曲　目　名	开　本	每册页数	现存册数	备　注
PHT102	《风尘三侠》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT103	《以妹为姑》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT104	《兰扇记》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT105	《冯麟如》(下集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT106	《包公阴阳判》(一集《落帽风》)	51cm×40cm/页	14	1	
PHT107	《包公阴阳判》(二集《打龙袍》)	51cm×40cm/页	13	1	
PHT108	《包公判》(一集《五鼠闹东京》)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT109	《包公判》(二集《寄柬留刀》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT110	《包公捉妖》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT111	《北侠除奸》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT112	《四川省志》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT113	《四幅锦裙》	51cm×40cm/页	12	1	
PHT114	《左公婚女》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT115	《左公婚女》(上集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT116	《左公婚女》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT117	《左公婚女》(下集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT118	《平广东》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT119	《平广东》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT120	《平蛮传》(上集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT121	《平蛮传》(下集)	51cm×40cm/页	12	1	《七次下江南》
PHT122	《打镜台》	51cm×40cm/页	12	1	
PHT123	《未婚潮》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT124	《未婚潮》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT125	《玉尺记》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT126	《玉支玑》	51cm×40cm/页	12	1	
PHT127	《玉戒指》	51cm×40cm/页	8	1	

（续表五）

编　号	曲　目　名	开　本	每册页数	现存册数	备　注
PHT128	《玉戒指》(上集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT129	《玉戒指》(下集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT130	《玉花瓶》	51cm×40cm/页	12	1	
PHT131	《玉宝带》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT132	《玉宝带》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT133	《玉堂春》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT134	《玉堂春》(上集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT135	《玉堂春》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT136	《玉堂春》(下集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT137	《玉虾蟆》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT138	《玉镯记》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT139	《甘国宝》(《玉持刀》三集)	51cm×40cm/页	15	1	
PHT140	《甘国宝》(《玉持刀》五集)	51cm×40cm/页	18	1	
PHT141	《甘国宝》(《玉持刀》六集)	51cm×40cm/页	19	1	
PHT142	《甘国宝》(《玉持刀》四集)	51cm×40cm/页	15	1	
PHT143	《甘国宝》(一集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT144	《甘国宝》(一集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT145	《甘国宝》(二集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT146	《甘国宝》(二集)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT147	《甘国宝》(三集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT148	《甘国宝》(四集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT149	《甘国宝》(五集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT150	《甘国宝》(六集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT151	《田姑娘》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT152	《白牡丹》	51cm×40cm/页	5	1	
PHT153	《白国栋》	51cm×40cm/页	8	1	

（续表六）

编　号	曲　　目　　名	开　　本	每册页数	现存册数	备　　注
PHT154	《白国栋》之一(《白国栋》)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT155	《白国栋》之二(《三至堂》)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT156	《白扇记》(林玉枝)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT157	《白扇记》(林玉枝)(上集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT158	《白扇记》(林玉枝)(下集)	51cm×40cm/页	6	1	
PHT159	《白莺歌》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT160	《白蛇传》(上集)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT161	《白蛇传》之一(《白蛇传》)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT162	《白蛇传》之二(《蛇妖取草》)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT163	《白蛇传》之三(《水淹金山》)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT164	《白鹤楼》	51cm×40cm/页	12	1	
PHT165	《白鹭楼》之一(《白鹭楼》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT166	《白鹭楼》之二(《斩石仁》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT167	《白鹭楼》之三(《征晏海》)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT168	《石秀杀嫂》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT169	《石盘金针》	51cm×40cm/页	8	1	
PHT170	《伍老周良显》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT171	《刘香女》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT172	《后母虐》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT173	《吕布戏貂婵》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT174	《庄子周》	51cm×40cm/页	5	1	
PHT175	《戏龙八宝带》(下集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT176	《朱买臣》(《买臣妈迫嫁》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT177	《汤阴县》(上集《汤阴县》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT178	《汤阴县》(下集《风波亭》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT179	《百鸟图》	51cm×40cm/页	11	1	

（续表七）

编　号	曲　目　名	开　本	每册页数	现存册数	备　注
PHT180	《百鸟图》(上集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT181	《百鸟图》(下集)	51cm×40cm/页	6	1	
PHT182	《红拂私奔》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT183	《红拂私奔》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT184	《红桃花》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT185	《红绡女》(上集《红绡女》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT186	《红绡女》(下集《粉阳王》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT187	《红莲歌》	51cm×40cm/页	7	1	
PHT188	《红绫袄》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT189	《红绫袄》(下集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT190	《红妆连环计》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT191	《红裙》(上集《红裙》)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT192	《红裙》(下集《毛蟹穴》)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT193	《自由结婚》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT194	《自怨杯》(上集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT195	《西游记》(一集《闹天宫》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT196	《西游记》(二集《唐僧取经》)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT197	《西游记》(三集《五庄观》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT198	《西游记》(四集《火焰山》)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT199	《许巧珠割股》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT200	《访李魁》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT201	《贞松节拍》(上集《贞松节拍》)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT202	《贞松节拍》(下集《金指甲》)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT203	《卖玉脂》	51cm×40cm/页	11	1	即《五次下江南》
PHT204	《阴阳关》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT205	《阴阳河》	51cm×40cm/页	9	1	

（续表八）

编　号	曲　　目　　名	开　　本	每册页数	现存册数	备　　注
PHT206	《两宰相》(上集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT207	《何景云》(上集《何景元》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT208	《何景云》(下集《节义传》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT209	《判桔客》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT210	《孝妇割股》(上集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT211	《孝妇割股》(下集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT212	《孝悌图》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT213	《宋江杀惜》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT214	《宋江杀惜》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT215	《李世民游十殿》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT216	《李旦走国》之一(《朱砂印》)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT217	《李旦走国》之二(《朱砂印》)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT218	《李旦走国》之三(《万箭火轮牌》)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT219	《杨乃武》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT220	《杨乃武》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT221	《杨向午三盗九龙杯》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT222	《杨国显失印》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT223	《杨信双救驾》	51cm×40cm/页	11	1	即《三次下江南》
PHT224	《杨贵妃》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT225	《杨贵妃》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT226	《沈景堂》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT227	《沈景堂》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT228	《沉香床》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT229	《沉香床》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT230	《沉香救母》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT231	《灵芝草》	51cm×40cm/页	12	1	

（续表九）

编　号	曲　目　名	开　本	每册页数	现存册数	备　注
PHT232	《纸马记》(上集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT233	《纸马记》(下集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT234	《芙蓉恨》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT235	《芦虾记》(上集《芦虾记》)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT236	《芦虾记》(下集《巧报应》)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT237	《卢荣记》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT238	《芭蕉岭》	51cm×40cm/页	10	1	缺第一页
PHT239	《花清秀》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT240	《苏百万/借衣》	51cm×40cm/页	9	1	元集曲
PHT241	《走火从良/桃花妆/亲母闹》	51cm×40cm/页	11	1	丑集曲
PHT242	《进西施》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT243	《进袈裟/取象胆》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT244	《邱君备》	51cm×40cm/页	13	1	后集为《双金印》
PHT245	《邹雷霆》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT246	《陈美人》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT247	《陈攀桂》(上集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT248	《陈攀桂》(下集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT249	《取双肝》(上集《取双肝》)	51cm×40cm/页	9	1	《六次下江南》
PHT250	《取双肝》(下集《蔡顺拿毛耳》)	51cm×40cm/页	9	1	《六次下江南》
PHT251	《周敦昌洗腮》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT252	《和尚讨亲　三祝寿》	51cm×40cm/页	7	1	子集曲
PHT253	《姐妹易嫁》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT254	《孟姜女》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT255	《征西藏》(一集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT256	《征西藏》(一集)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT257	《征西藏》(二集)	51cm×40cm/页	10	1	

（续表十）

编　号	曲　　目　　名	开　　本	每册页数	现存册数	备　　注
PHT258	《征西藏》(二集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT259	《征西藏》(三集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT260	《征西藏》(三集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT261	《斩和珅》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT262	《斩香妃》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT263	《林公判》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT264	《苦鸳鸯》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT265	《苦鸳鸯》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT266	《茉莉珠簪》之一(《茉莉属簪》)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT267	《茉莉珠簪》之二(《月斧头》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT268	《茉莉珠簪》之三(《云里手》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT269	《虎孽记》	51cm×40cm/页	8	1	
PHT270	《郑元和》(一集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT271	《郑元和》(二集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT272	《郑元和》(三集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT273	《金不换》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT274	《金不换》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT275	《金凤钗》(上集《金凤钗》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT276	《金凤钗》(下集《丹桂图》)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT277	《金戒指》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT278	《金宝炉》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT279	《金钗记》(一集《杨飞蝉》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT280	《金钗记》(二集《征少林》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT281	《金钗记》(三集《灭少林》)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT282	《金钿玉锁记》(上集)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT283	《金钿玉锁记》(下集)	51cm×40cm/页	12	1	

（续表十一）

编　号	曲　目　名	开　本	每册页数	现存册数	备　注
PHT284	《闹花灯》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT285	《闹菊园》	51cm×40cm/页	12	1	
PHT286	《闹菊园》	51cm×40cm/页	18	1	
PHT287	《非偶记》(一集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT288	《非偶记》(二集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT289	《非偶记》(三集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT290	《非偶记》(四集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT291	《非偶记》(五集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT292	《驻园春》(一集《驻园春》)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT293	《驻园春》(二集《虹缡阁》)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT294	《临水平妖传》(一集《临水平妖传》)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT295	《临水平妖传》(二集《斩铁头》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT296	《临水平妖传》(三集《陈靖姑》)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT297	《临水平妖传》(三集《陈靖姑》)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT298	《养媳恨》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT299	《南训蒙》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT300	《哪吒闹海》	51cm×40cm/页	8	1	
PHT301	《帝王传》	51cm×40cm/页	7	1	
PHT302	《恨海澜》	51cm×40cm/页	8	1	
PHT303	《拾镯》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT304	《施三德》(上集《施三德》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT305	《施三德》(下集《孝友坊》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT306	《施必显》之一(《施必显》)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT307	《施必显》之二(《天豹图》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT308	《施必显》之三(《英雄会》)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT309	《柳絮春》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	

（续表十二）

编　号	曲　目　名	开　本	每册页数	现存册数	备　注
PHT310	《柳絮春》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT311	《柳絮春》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT312	《柳絮春》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT313	《毡笠记》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT314	《洪塘双节妇》	51cm×40cm/页	8	1	
PHT315	《独占花魁》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT316	《皇帝梦》(一集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT317	《皇帝梦》(二集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT318	《皇帝梦》(三集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT319	《皇帝梦》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT320	《皇帝梦》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT321	《祝梁缘》	51cm×40cm/页	5	1	
PHT322	《祝琪生》(上集《祝琪生》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT323	《祝琪生》(下集《五凤吟》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT324	《顺治出家》	51cm×40cm/页	12	1	
PHT325	《香勾判》(上集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT326	《香勾判》(下集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT327	《香紫扇》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT328	《倡门淑女》(一集《倡门淑女》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT329	《倡门淑女》(二集《乔姑戏媳》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT330	《倡门淑女》(二集《乔姑戏媳》上)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT331	《倡门淑女》(二集《乔姑戏媳》下)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT332	《倡门淑女》(三集《云梦姻缘》)	51cm×40cm/页	9	1	本册注有出版者、出版年代
PHT333	《倪继祖》(上集《倪继祖》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT334	《倪继祖》(下集《霸王庄》)	51cm×40cm/页	9	1	

编号	曲目名	开本	每册页数	现存册数	备注
PHT335	《冤魂眼前报》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT336	《剖腹验花》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT337	《唐伯虎》	51cm×40cm/页	13	1	
PHT338	《桃花女》	51cm×40cm/页	8	1	
PHT339	《梧桐判》	51cm×40cm/页	4	1	
PHT340	《浪子回头/劝戒鸦片》	51cm×40cm/页	10	1	辰集曲
PHT341	《浪子卷席》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT342	《海棠花》(一集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT343	《海棠花》(二集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT344	《海棠花》(三集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT345	《海棠花》(上集)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT346	《海棠花》(下集)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT347	《烈妇传》	51cm×40cm/页	7	1	
PHT348	《珠剑记》(上集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT349	《珠剑记》(下集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT350	《珠剑缘》(初集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT351	《真珠椰》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	“椰”原作“衣”旁
PHT352	《真珠椰》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT353	《真珠椰》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT354	《真珠椰》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT355	《素梅姐》	51cm×40cm/页	13	1	
PHT356	《绣球记》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT357	《莲花庵》(上集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT358	《莲花庵》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT359	《诸葛亮招亲》(上集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT360	《诸葛亮招亲》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	

（续表十四）

编　号	曲　　目　　名	开　　本	每册页数	现存册数	备　　注
PHT361	《郭子仪》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT362	《郭子仪》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT363	《郭子仪》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT364	《郭子仪》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT365	《钱顺姐》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT366	《钱顺姐》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT367	《鸳鸯帕》(翁正春/白扇迷魂帕)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT368	《鸳鸯枕》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT369	《鸳鸯谱》(又名《姑伴嫂眠》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT370	《假察院》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT371	《剪刀计/劝世文 A》	51cm×40cm/页	12	1	
PHT372	《剪罗衫》(一集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT373	《剪罗衫》(二集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT374	《剪罗衫》(三集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT375	《采茶招亲》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT376	《曹公判》	51cm×40cm/页	12	1	
PHT377	《望荷记》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT378	《梁天来》(一集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT379	《梁天来》(二集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT380	《梦中悟》	51cm×40cm/页	6	1	已集曲
PHT381	《梦中悟》	51cm×40cm/页	11	1	闽剧
PHT382	《阎瑞生》(上集《阎瑞生》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT383	《阎瑞生》(下集《王莲英》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT384	《雪中缘/烈女传》	51cm×40cm/页	10	1	亥集曲
PHT385	《黄天霸招亲》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT386	《黄莺啼》	51cm×40cm/页	11	1	戌集曲

（续表十五）

编　号	曲　目　名	开　本	每册页数	现存册数	备　注
PHT387	《厦门会/讨布数/臭头讨亲》	51cm×40cm/页	11	1	串集曲
PHT388	《猴告状》(上集《猴告状》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT389	《猴告状》(下集《颠倒姻缘》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT390	《琵琶记》(下集)	51cm×40cm/页	16	1	
PHT391	《琵琶记》(下集)	51cm×40cm/页	17	1	
PHT392	《紫玉钗》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT393	《紫金扇》	51cm×40cm/页	13	1	
PHT394	《紫金锁》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT395	《紫金锁》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT396	《黑风山》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT397	《黑驴报》(又名《错体还阳》)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT398	《摄魂帕》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT399	《摄魂瓶》	51cm×40cm/页	12	1	
PHT400	《摄魂瓶》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT401	《新茶花》(一集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT402	《新茶花》(二集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT403	《新茶花》(三集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT404	《新编兰花贡》	51cm×40cm/页	7	1	
PHT405	《福寿金钱记》	51cm×40cm/页	13	1	
PHT406	《锦香亭》(上集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT407	《锦香亭》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT408	《雍正访李魁》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT409	《雍正谋皇》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT410	《雍和宫》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT411	《漂纱记》(一集《漂纱记》)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT412	《漂纱记》(二集《丁三娘》)	51cm×40cm/页	6	1	

（续表十六）

编　号	曲　　目　　名	开　　本	每册页数	现存册数	备　　注
PHT413	《精忠报》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT414	《精忠报》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT415	《翠屏山》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT416	《蔡天寿》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT417	《蔡天寿》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT418	《蔡世远》(上集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT419	《蔡世远》(下集)	51cm×40cm/页	11	1	
PHT420	《蔡国寿》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT421	《雌雄玉杯》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT422	《雌雄玉鹤》	51cm×40cm/页	11	1	
PHT423	《雌雄杯》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT424	《橄榄记》(上集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT425	《橄榄记》(下集)	51cm×40cm/页	7	1	
PHT426	《潮州奇案》(上集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT427	《潮州奇案》(下集)	51cm×40cm/页	8	1	
PHT428	《箱尸案》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT429	《蝴蝶玉扁扣》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT430	《磨房产子》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT431	《磨房产子》(下集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT432	《辨芦花》	51cm×40cm/页	9	1	
PHT433	《邀白饮　落僮驱嫁》	51cm×40cm/页	10	1	
PHT434	《藕丝帕》(二集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT435	《藕丝帕》(上集)	51cm×40cm/页	10	1	
PHT436	《藕丝帕》(下集)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT437	《警富新书》之一(《警富新书》)	51cm×40cm/页	12	1	
PHT438	《警富新书》之二(《梁天来》)	51cm×40cm/页	11	1	

（续表十七）

编　号	曲　目　名	开　本	每册页数	现存册数	备　注
PHT439	《警富新书》之三(《凌贵兴》)	51cm×40cm/页	13	1	
PHT440	《麟儿报》(上集《麟儿报》)	51cm×40cm/页	9	1	
PHT441	《麟儿报》(下集《白玉环》)	51cm×40cm/页	9	1	
	共计曲目:337个	共　计	4332	441	

（福州洋头口益闻书局福州评话石印本目录现藏福建省艺术研究所）

福州评话手抄本目录

剧　名	编　号	口述者	册　数	备　注
《九煞妈》	PH001	游松坡	1	
《九指半》	PH002	严我斯	1	别名《雷打坊》
《刀飞蝉》	PH003	赵天地	1	
《八门岛》	PH004	张希庆	2	
《八锤大闹朱仙镇》	PH005	池芝官	1	
《八角金花篮》	PH006	王书海	1	
《八蜡庙》	PH007	刘竹卿	2	1—2
《儿女英雄传》	PH008	岳彬松	3	1—3
《十指炮烙》	PH009	谢振官	1	
《二度梅》	PH010		1	
《土牢会母》	PH011	潘天福	1	
《千秋遗恨》	PH012	黄天天	1	
《大破太极寨》	PH013	郑小天	1	
《大闹嘉兴府》	PH014	叶三嫂	1	
《大闹长春岭》	PH015	陈增官	2	上、下
《大明奇侠传》	PH016	黄溢清	1	

(续表一)

剧　　名	编　号	口述者	册　数	备　　注
《大田案》	PH017	刘天生	1	
《飞来剪》	PH018	小宝昔	1	
《飞仙岛》	PH019		1	
《三英劫法场》	PH020		3	1—3
《三娇院》	PH021	岳蝴蝶	1	
《三侠传》	PH022		1	
《三奇案》	PH023		1	
《三界山》	PH024	刘竹卿	8	1—3　9集
《三巧梦》	PH025		1	
《三国志》	PH026	杨幼敦	1	
《三珠玉如意》	PH027	上官生	1	
《三斩薛礼》	PH028		1	
《三残唐》	PH029		1	
《三鼎甲》	PH030	陈绛仙	1	
《万花楼》	PH031	梁依铨	1	
《倪家村》	PH032	张希庆	1	
《劝世文》	PH033	叶三嫂	1	
《五鼠大闹临安湖》	PH034	黄承藩	1	
《五虎村》	PH035	刘天清	2	3—4
《天门阵》	PH036	郑秀卿	2	1—2
《天豹图》	PH037	李天禄	2	1—2
《天宝楼》	PH038	沈培基 张希庆	1	
《王公案》	PH039	郑有秋	1	
《反皇城》	PH040	李天椿	1	
《月英哭墓》	PH041	严我斯	1	

（续表二）

剧名	编号	口述者	册数	备注
《卞胭脂》	PH042	李幼耐	1	
《双忠孝》	PH043	黄天天	1	
《双珠球》	PH044	小春生	2	
《双连环》	PH045	叶三嫂	1	
《双杰村》	PH046		1	
《双合枕》	PH047	郑妹馨	1	
《双金印》	PH048	黄天天	1	
《火烧云莲寺观音庵》	PH049		1	
《仁顺哥》	PH050	池芝官	1	
《玉环龙凤帕》	PH051	徐天生	1	
《甘凤池出世》	PH052	洪松生	4	1—4
《甘国宝》	PH053	陈妹官	9	1—9
《白牡丹》	PH054	叶三嫂	1	
《白扇记》	PH055	小春生	1	
《务棺材毛草倩》	PH056	严我斯	1	
《龙凤金耳扒》	PH057	李天椿	1	
《吕四娘大破青莲寺》	PH058	郑有秋	4	1—4
《吕仙剑》	PH059	林庆霖	2	1—2
《朱映桃卖马》	PH060	新大发	6	
《朱奎斩侄》	PH061		1	
《贞节楼》	PH062	杨柏龄	1	
《红玫瑰》	PH063	池兰官	1	
《血丝泪痕》	PH064	郑小天	1	
《百蝶香柴扇》	PH065	唐金鉴	1	
《刘虎通劫法场》	PH066	叶三嫂	1	
《江湖奇侠传》	PH067		1	

（续表三）

剧　　名	编　号	口述者	册　数	备　　注
《灯马开花》	PH068	张希庆	1	
《全家乐/劝世文/满汉帝》	PH069	叶三嫂	1	
《两宰相》	PH070	叶三嫂	1	
《芭蕉岭》	PH071		2	
《岑江女侠》	PH072	郑有秋	9	1—9
《连环套》	PH073	张希庆	1	
《花碧莲连　马猴》	PH074	叶三嫂	1	
《连杀十三命》	PH075	黄天天	1	
《沉香床》	PH076	蔡兴弟	2	1—2
《李云中箭》	PH077	池芝官	4	
《李安海三次里福州》	PH078	严我斯	1	
《判双奸》	PH079		1	
《判孝子》	PH080	杨森藩	1	
《鸡角寨》	PH081	张希庆	1	
《陈三行南洋》	PH082	王书海	1	
《陈杏元和番》	PH083	叶三嫂	1	
《陈若霖斩皇子》	PH084	李天春	1	
《陈美人卖面》	PH085	新大发	2	上、下
《狂风暴雨》	PH086	黄天天	1	
《吴汉杀妻》	PH087	小天定	1	
《庞涓害孙膑》	PH088	郑有秋	1	
《贤兄盗珠钿》	PH089		1	
《英雄三打猛虎山》	PH090	陈佃俤	1	
《金玉奴》	PH091		1	
《金香洋》	PH092	严我斯	1	
《夜明珠》	PH093	池芝官	1	

（续表四）

剧　　　名	编　号	口述者	册　数	备　　　注
《青楼泪》	PH094	郑小天	1	
《范公案》	PH095	李开堂	1	
《贩棉纱》	PH096	黄天天	1	
《昏君征少林》	PH097	严我斯	1	
《斩姚期》	PH098	池芝官	2	
《驻春园》	PH099	叶三嫂	2	
《杨乃武与小白菜》	PH100	小水部	2	
《官家坡》	PH101	张希庆	2	
《闹菊园》	PH102	叶三嫂	1	
《郑月英哭墓》	PH103	严我斯	1	
《郑安打子》	PH104	郑妹馨	1	
《知县斩按司》	PH105		1	
《忠孝节义》	PH106	陈长枝	1	
《征剿卧龙岛》	PH107	黄天天	1	
《法门寺》	PH108	谢振官	1	
《侠义闹公堂》	PH109	黄天天	1	
《贻顺母》	PH110		3	
《复仇记》	PH111	赵天地	1	
《拾猪屎中解元》	PH112	张希庆	1	
《活人换死尸》	PH113	唐金鉴	1	
《残　唐》	PH114	吴乐天	1	
《香孩儿》	PH115	严我斯	1	
《砒霜记》	PH116	严我斯	1	
《珍珠美蓉褴》	PH117	严我斯	1	
《笃笃鸟》	PH118	黄天天	1	
《施公案/大闹紫金山》	PH119	刘竹卿	1	

（续表五）

剧　　名	编　号	口述者	册　数	备　　注
《施公案/双鹊告状》	PH120	刘竹卿	1	
《施公斩国舅》	PH121	刘宝发	1	
《咬脐郎》	PH122	小春生	2	
《湖水湖》	PH123	黄天天	1	
《胡奎卖人头》	PH124	新大发	1	
《珍珠串》	PH125	叶三嫂	1	
《郭子仪》	PH126	洪松生	1	
《郭子仪大闹长安》	PH127	刘天清	1	
《拿谢虎》	PH128	张希庆	3	1—3
《恶讼师》	PH129	上官生	1	
《笔筒猴》	PH130	吴长志	1	
《扇坠紫金鱼》	PH131	池芝官	1	
《贾柳店》	PH132		1	
《姚氏淫奔》	PH133	严我斯	2	
《桃枝女》	PH134	郑有秋	2	
《莲花寺》	PH135	严我斯	1	
《粉妆楼》	PH136	新大发	1	
《栽赃梨花镜》	PH137		1	
《海公案小红袍》	PH138	刘竹卿	6	1—6
《铁公案》	PH139	潘天福	2	《孽海缘》
《莲花湖》	PH140	李天禄	1	
《彭公案》	PH141		1	
《银刀仔》	PH142	岳蝴蝶	1	
《盗密封》	PH143		1	
《戚继光》	PH144		1	
《寄信扰粪》	PH145	郑紫英	1	

剧　　名	编　号	口述者	册　数	备　　注
《情天孽海》	PH146	郑小天	1	
《乾隆二次下江南》	PH147	刘竹卿	1	
《移花接木》	PH148	谢振官	1	
《清廷外史》	PH149	郑小天	1	
《黄静英迫水》	PH150	唐金鉴	1	
《康华瑞》	PH151	戴天官	1	
《雪月梅》	PH152	小春生	1	
《朱砂印》	PH153	严我斯	1	
《掌鞋记》	PH154		1	
《游月宫》	PH155		1	
《猴告状》	PH156	叶三嫂	1	
《帽环山》	PH157	叶三嫂	1	
《紫金鼠》	PH158		1	
《韩月娘》	PH159	池芝官	1	
《渭水河》	PH160		2	
《黑猿党》	PH161	潘天福	1	
《缺哥望小姐》	PH162	郑妹馨	1	
《群雄会》	PH163	严我斯	1	
《慈云走国》	PH164		3	
《雍正下直隶》	PH165		1	
《嘉兴八美图》	PH166	刘竹卿	1	
《雌雄玉鹤》	PH167	李升官	1	
《雌雄玉钿》	PH168	叶三嫂	1	
《蔡世远》	PH169	叶三嫂	1	
《碧桃花》	PH170		1	
《嘉桂岭》	PH171	池芝官	1	

（续表七）

剧　　名	编　号	口述者	册　数	备　　注
《燕山外史》	PH172	任连升	4	1—4
《磨房产子》	PH173	叶三嫂	1	
《薛平贵》	PH174	郑秀卿	1	
《鹰愁涧》	PH175	张希庆	1	
《麟儿报》	PH176	郑妹馨	1	
《养媳恨》	PH177		2	
《玉环记》	PH178	黄天天	1	
		共　计	254	

（福州评话手抄本目录现藏福建省艺术研究所）

南词曲目手抄本目录

《一见才郎》、《太宗赐子》、《卖草垫》、《谒师》、《十八板》、《王允赐环》、《拜月》、《断桥相会》、《九子升官》、《必正听琴》、《思凡》、《偷诗》、《三更天》、《四季花》、《花魁赠银》、《琵琶记》、《女告状》、《剪剪花》、《荣归》、《琵琶词》、《三星》、《丢包教子》、《送子》、《僧尼相会》、《三星天官》、《水涌金山》、《洞宾戏牡丹》、《僧尼下山》、《子燕盗令》、《安安送米》、《祠会》、《瞎子观灯》、《小鲤鱼》、《争风》、《秋江别》、《瞽目观灯》、《下海投夫》、《宋江杀惜》、《南词八音乐》、《藏舟》、《大天官》、《花魁雪塘独占》、《疯僧骂秦》、《刘高相会》、《六月飞霜》、《花鼓》、《活捉三郎》、《见母出猎》、《孔子游街》、《杜宝劝农》、《皇甫谒师》、《产子磨房》、《杏元起程》、《芦林相会》、《借衣劝友》、《曹操识剑》、《骂鸡》、《张生游寺》、《袖吐》、《父子店会》、《重台分别》、《牡丹对药》、《获砵》、《美貌娇客》、《破窑泼粥》、《势僧》、《渔樵耕读》、《硃砂痣》、《和番》、《花亭会》、《学堂教读》、《教歌》

以上七十二个曲目手抄于二十世纪六十年代初，现保存在福建省艺术研究所资料室。

清末至民国期间厦门出版的
锦歌与歌册曲目目录

据台湾学者王顺隆的《闽台“歌仔册”书目・曲目》一书所提供的“歌仔册”目录有四百

多种，这些珍贵的历史资料，分别藏于英国牛津图书馆、台湾史研所、台湾中央图书馆，以及巴黎大学施博尔教授、英国牛津大学荣誉中文客座教授龙彼得、日本国学院大学波多野太郎教授、日本文献收藏家三田裕次和大陆、台湾收藏家手中。现将王顺隆先生书中所列出版发售目录附录如下：

曲目名称	出版社	出处（收藏者）	备注
大舜	厦门文德堂	广告	
八摺衣	厦门文德堂	广告	
九更天	厦门文德堂	广告	
白扇记	厦门文德堂	广告	
巧姻缘	厦门文德堂	广告	
玉环记	厦门文德堂	广告	
占典嫂	厦门文德堂	广告	
打青岛	厦门文德堂	广告	
吕蒙正	厦门文德堂	广告	
花魁女	厦门文德堂	广告	
姑换嫂	厦门文德堂	广告	
孟姜女	厦门文德堂	广告	
孟丽君	厦门文德堂	广告	
长城歌	厦门文德堂	广告	
真珠衫	厦门文德堂	广告	
桃花女	厦门文德堂	广告	
唐伯虎	厦门文德堂	广告	
杀子报	厦门文德堂	广告	
杀媳报	厦门文德堂	广告	
陈世美	厦门文德堂	广告	
陈杏元	厦门文德堂	广告	
游苏州	厦门文德堂	广告	
张三郎	厦门文德堂	广告	

（续表一）

曲　目　名　称	出　版　社	出　处（收藏者）	备　注
梁天来	厦门文德堂	广告	
过番歌	厦门文德堂	史语所藏	
摇鼓歌	厦门文德堂	施博尔藏	
杨乃武	厦门文德堂	施博尔藏	
欧洲战	厦门文德堂	广告	
煽墓涂	厦门文德堂	广告	
审石狮	厦门文德堂	广告	
览烂歌	厦门文德堂	广告	
杜十娘歌	厦门文德堂	史语所藏	
改良探哥	厦门文德堂	史语所藏	
英台留学	厦门文德堂	广告	
妻妾状元	厦门文德堂	广告	
格气褒歌	厦门文德堂	史语所藏	
借尸还魂	厦门文德堂	广告	
梁士奇歌	厦门文德堂	史语所藏	
刘永全歌	厦门文德堂	广告	
断机教子	厦门文德堂	广告	
五娘掞荔枝	厦门文德堂	广告	
五娘送寒衣	厦门文德堂	广告	
五娘跳古井	厦门文德堂	广告	
五鼠闹东京	厦门文德堂	史语所藏	
平君赞新歌	厦门文德堂	史语所藏	
改良采茶歌	厦门文德堂	史语所藏	
金姑赶羊歌	厦门文德堂	史语所藏	
英台吊纸歌	厦门文德堂	史语所藏	

（续表二）

曲　目　名　称	出　版　社	出　处（收藏者）	备　注
益春告御状	厦门文德堂	史语所藏 施博尔藏	
乌白蛇借伞	厦门文德堂	广告	
乌白蛇放水	厦门文德堂	广告	
最新吊金龟歌	厦门文德堂	史语所藏 吴守礼藏	
改良王三福火烧楼	厦门文德堂	史语所藏	
最新改良张秀英歌	厦门文德堂	史语所藏	
最新王昭君冷宫歌	厦门文德堂	史语所藏	
最新王昭君和番歌	厦门文德堂	史语所藏	
最新玉堂春庙会歌	厦门文德堂	施博尔藏 史语所藏	
最新张文贵纸马记	厦门文德堂	史语所藏	
郑元和三娇会全歌	厦门文德堂	史语所藏	
增广最新陈三歌全集	厦门文德堂	野台锣鼓 林汉章藏	
最新玉堂春三司会审歌	厦门文德堂	广告	
刘廷英卖身三娇会全歌	厦门文德堂	施博尔藏	
增广梁三伯祝英台新歌全传	厦门文德堂	帝大目藏	
增广长工、缚脚、天干、上大人、十二生相歌	厦门文德堂	广告	
水晶牌	厦门会文堂	广告	
月台梦	厦门会文堂	广告	
民主歌	厦门会文堂	广告	
食饼歌	厦门会文堂	广告	
杀媳报	厦门会文堂	广告	

（续表三）

曲　目　名　称	出　版　社	出　处（收藏者）	备　注
采茶歌	厦门会文堂	广告	
游台歌	厦门会文堂	广告	
十七字诗	厦门会文堂	广告	
八摺衣歌	厦门会文堂	广告	
三伯寄书	厦门会文堂	史语所藏	
打金龟歌	厦门会文堂	广告	
陈杏元歌	厦门会文堂	广告	
番平合歌	厦门会文堂	广告	
探哥全歌	厦门会文堂	广告	
张三郎歌	厦门会文堂	广告	
杨乃武歌	厦门会文堂	广告	
嘉义地理	厦门会文堂	广告	
大舜坐天歌	厦门会文堂	广告	
三国相褒歌	厦门会文堂	王振羲藏	
廿四送合歌	厦门会文堂	广告	
火烧红莲寺	厦门会文堂	广告	
包公审尿壶	厦门会文堂	广告	
英台游地府	厦门会文堂	广告	
抗日救国歌	厦门会文堂	史语所藏	
青竹丝案歌	厦门会文堂	施博尔藏 史语所藏	
风流阿片歌	厦门会文堂	广告	
庄子鼓盆歌	厦门会文堂	广告	
陈白笔新歌	厦门会文堂	施博尔藏	
借尸还魂歌	厦门会文堂	广告	

（续表四）

曲　　目　　名　　称	出　版　社	出　　处（收藏者）	备　注
雪梅训商辂	厦门会文堂	广告	
张拱跳墙歌	厦门会文堂	广告	
乾隆游苏州	厦门会文堂	史语所藏	
闵损拖车歌	厦门会文堂	施博尔藏	
厦门市镇歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新工场歌	厦门会文堂	施博尔藏 史语所藏	
最新王涂歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新水灾歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新出外歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新打某歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新孟丽君	厦门会文堂	广告	
最新草鞋歌	厦门会文堂	广告	
最新开恩钱	厦门会文堂	广告	
最新摇古歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新杨管歌	厦门会文堂	龙彼得藏	
最新冯惮歌	厦门会文堂	广告	
新刻过番歌	厦门会文堂	施博尔藏	
劝世通俗歌	厦门会文堂	施博尔藏	
劝善戒淫歌	厦门会文堂	施博尔藏	
王昭君和番歌	厦门会文堂	广告	
玉堂春会审歌	厦门会文堂	广告	
玉堂春庙会歌	厦门会文堂	广告	
妻妾三状元歌	厦门会文堂	广告	
梅开二度新歌	厦门会文堂	史语所藏	

（续表五）

曲　目　名　称	出　版　社	出　处（收藏者）	备　注
最新三十工场	厦门会文堂	广告	
最新玉盃记歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新失德了歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新百样花歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新打某合歌	厦门会文堂	陈劲之藏	
最新落阴褒歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新侥倖钱歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新宝珠记歌	厦门会文堂	施博尔藏	
新编浪子回头	厦门会文堂	史语所藏	
新编嫖客歌	厦门会文堂	帝大目藏	
王妙娘、小金合歌	厦门会文堂	广告	
清心、思想歌合刻	厦门会文堂	施博尔藏 史语所藏	
最新十二碗菜歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新人之初全歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新大舜耕田歌	厦门会文堂	史语所藏 施博尔藏	
最新手抄白扇记	厦门会文堂	施博尔藏	
最新父子状元歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新生相、火车歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新收成正果歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新英台吊纸歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新英台山伯歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新重台分别歌	厦门会文堂	史语所藏	

（续表六）

曲　目　名　称	出　版　社	出　处（收藏者）	备　注
最新乌猫乌狗歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新桃花女全歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新破腹验花歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新雪梅思君歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新梁士奇全歌	厦门会文堂	施博尔藏 史语所藏	
最新览烂歌全本	厦门会文堂	野台锣鼓	
新编八仙过海歌	厦门会文堂	广告	
买臣妻迫写离婚书	厦门会文堂	施博尔藏	
最新七尸八命全歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新王昭君冷宫歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新李文龙橄榄记	厦门会文堂	施博尔藏	
最新英台廿四拜歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新乌白蛇放水歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新乌白蛇借伞歌	厦门会文堂	施博尔藏 史语所藏	
最新梅良玉思钗歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新黄宅忠审蛇歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新张文贵纸马记	厦门会文堂	施博尔藏	
最新陈庆扬斩太子	厦门会文堂	施博尔藏	
最新猫鼠相告全歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新爱某卖大灯歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新刘廷英卖身歌	厦门会文堂	施博尔藏	
新刊手抄梁世奇歌	厦门会文堂	吴守礼藏	
新刻方世玉打擂台	厦门会文堂	施博尔藏	
新编探新娘闹洞房	厦门会文堂	广告	

（续表七）

曲目名称	出版社	出处（收藏者）	备注
十九路军抗日大战歌	厦门会文堂	广告	
只菜歌、二十步送妹歌	厦门会文堂	史语所藏	
改良黄五娘跳古井歌	厦门会文堂	史语所藏	
特别最新花魁女全歌	厦门会文堂	施博尔藏	
陈世美不认前妻新歌	厦门会文堂	施博尔藏	
新样唐寅磨镜珠簪记	厦门会文堂	史语所藏 施博尔藏	
新编吕蒙正彩楼配歌	厦门会文堂	施博尔藏	
新编乾隆游苏州全本	厦门会文堂	施博尔藏 史语所藏	
新编封神十二门人歌	厦门会文堂	广告	
增广最新陈三歌全集	厦门会文堂	施博尔藏	
最新孟姜女、火烧楼合歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新许美观玉来春合歌	厦门会文堂	施博尔藏	
最新通州新奇案杀子报	厦门会文堂	施博尔藏	
最新郑元和三娇会全歌	厦门会文堂	施博尔藏 史语所藏	
新出臭头、新娘、娘仔合歌	厦门会文堂	施博尔藏	
新刊番婆弄公婆托合歌	厦门会文堂	施博尔藏	
新刻金姑看羊刘永新歌	厦门会文堂	施博尔藏	
新刻詹典嫂告御状新歌	厦门会文堂	野台锣鼓 林汉章藏	
绘图杜十娘怒沉百宝箱	厦门会文堂	施博尔藏 史语所藏	
特别最新吕蒙正彩楼配歌	厦门会文堂	野台锣鼓	

（续表八）

曲　目　名　称	出　版　社	出　处 (收藏者)	备　注
特别最新黄五娘掞荔枝歌	厦门会文堂	史语所藏	
特别最新黄五娘送寒衣歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新改良洪益春告御状歌	厦门会文堂	史语所藏	
最新雪梅思君、时调相褒歌	厦门会文堂	施博尔藏 史语所藏	
最新梁三伯祝英台游学歌	厦门会文堂	施博尔藏 史语所藏	
最新张绣英林无宜相褒歌	厦门会文堂	施博尔藏	
增广梁三伯祝英台新歌全传	厦门会文堂	史语所藏	
绘图安人哭子马俊娶亲合歌	厦门会文堂	史语所藏	
十二生相、上大人、长工、缚脚合歌	厦门会文堂	广告	
特别改良孟姜女哭倒万里长城歌	厦门会文堂	施博尔藏 史语所藏	
最新二十四送、三十二呵、十八摸、十二步、十二按五套合歌	厦门会文堂	史语所藏	
改桃花过渡、正月种葱、思食病子、闹葱、守寡新歌	厦门会文堂	史语所藏	
十送君	厦门博文斋	广告	
人儿报	厦门博文斋	广告	
三国歌	厦门博文斋	广告	
白扇记	厦门博文斋	史语所藏	
月台梦	厦门博文斋	广告	
玉土歌	厦门博文斋	广告	
出外歌	厦门博文斋	广告	
民主歌	厦门博文斋	广告	
李文龙	厦门博文斋	广告	

（续表九）

曲　目　名　称	出　版　社	出　处（收藏者）	备　注
食饼歌	厦门博文斋	广告	
长城歌	厦门博文斋	广告	
风流歌	厦门博文斋	广告	
草鞋记	厦门博文斋	广告	
革命歌	厦门博文斋	广告	
哭长城	厦门博文斋	广告	
郭瑞歌	厦门博文斋	广告	
烈女传	厦门博文斋	广告	
杀子报	厦门博文斋	陈劲之藏	
清心歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
采茶歌	厦门博文斋	广告	
探哥歌	厦门博文斋	广告	
新雪梅	厦门博文斋	广告	
新工歌	厦门博文斋	广告	
番平歌	厦门博文斋	广告	
总子婿	厦门博文斋	广告	
摇古歌	厦门博文斋	广告	
摇船娘	厦门博文斋	广告	
游台歌	厦门博文斋	广告	
卖大灯	厦门博文斋	陈劲之藏	
庞美女	厦门博文斋	广告	
二十四孝	厦门博文斋	广告	
十七字诗	厦门博文斋	广告	
八摺衣歌	厦门博文斋	广告	
九更天歌	厦门博文斋	广告	

曲目名称	出版社	出处（收藏者）	备注
玉环记歌	厦门博文斋	广告	
打金龟歌	厦门博文斋	广告	
金姑看羊	厦门博文斋	广告	
有古笑谈	厦门博文斋	广告	
吕蒙正歌	厦门博文斋	广告	
杜十娘歌	厦门博文斋	广告	
尾蝶记歌	厦门博文斋	史语所藏 陈劲之藏	
英台吊纸	厦门博文斋	广告	
英台想思	厦门博文斋	广告	
洪英娘歌	厦门博文斋	广告	
马俊娶亲	厦门博文斋	广告	
孟姜女歌	厦门博文斋	广告	
杀媳报歌	厦门博文斋	广告	
桃花女歌	厦门博文斋	广告	
格骨笑谈	厦门博文斋	广告	
真珠衫歌	厦门博文斋	广告	
后母毒歌	厦门博文斋	广告	
彩楼配歌	厦门博文斋	广告	
益春告状	厦门博文斋	广告	
贪食姿娘	厦门博文斋	广告	
梁士奇歌	厦门博文斋	广告	
陈三全歌	厦门博文斋	广告	
张三郎歌	厦门博文斋	广告	
张西厢记	厦门博文斋	广告	

（续表十一）

曲　目　名　称	出　版　社	出　处（收藏者）	备　注
买臣妻歌	厦门博文斋	广告	
番婆弄歌	厦门博文斋	广告	
詹典嫂歌	厦门博文斋	广告	
杨乃武歌	厦门博文斋	广告	
义猿告状	厦门博文斋	广告	
漂纱记歌	厦门博文斋	广告	
郑元和歌	厦门博文斋	广告	
刘芳草歌	厦门博文斋	广告	
韩克忠歌	厦门博文斋	广告	
宝塔记歌	厦门博文斋	广告	
绕乌狗歌	厦门博文斋	广告	
七尸八命歌	厦门博文斋	广告	
八角水晶牌	厦门博文斋	广告	
三十珠泪歌	厦门博文斋	史语所藏 陈劲之藏	
水淹金山寺	厦门博文斋	广告	
兄弟双状元	厦门博文斋	广告	
安人哭子敬	厦门博文斋	广告	
英台游地府	厦门博文斋	广告	
英台游学歌	厦门博文斋	广告	
祝英台全歌	厦门博文斋	广告	
格气相褒歌	厦门博文斋	广告	
徐湖审石狮	厦门博文斋	广告	
庄子鼓盆歌	厦门博文斋	广告	
庄子戏妻歌	厦门博文斋	广告	

（续表十二）

曲目名称	出版社	出处（收藏者）	备注
乌猫乌狗歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
陈杏元和番	厦门博文斋	陈劲之藏	
庄子戏妻歌	厦门博文斋	广告	
借尸还魂歌	厦门博文斋	广告	
唐寅磨镜歌	厦门博文斋	广告	
厦门市镇歌	厦门博文斋	广告	
最新水灾歌	厦门博文斋	广告	
最新浧惮歌	厦门博文斋	广告	
最新商辂歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
新编工场歌	厦门博文斋	陈劲之藏 史语所藏	
新编相箭歌	厦门博文斋	史语所藏	
新编　嫖客	厦门博文斋	陈劲之藏	
说巧话笑谈	厦门博文斋	广告	
刘永状元歌	厦门博文斋	广告	
劝世通俗歌	厦门博文斋	广告	
劝改阿片歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
方世玉打擂台	厦门博文斋	广告	
五娘拨荔枝歌	厦门博文斋	广告	
五娘跳井歌	厦门博文斋	广告	
妻妾三状元歌	厦门博文斋	广告	
食烟歌、子弟歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
陈庆扬斩太子	厦门博文斋	广告	
最新火酒记歌	厦门博文斋	广告	
最新平君赞歌	厦门博文斋	广告	

（续表十三）

曲　　目　　名　　称	出　版　社	出　　处（收藏者）	备　注
最新失德了歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新姑换嫂歌	厦门博文斋	广告	
最新卖油郎歌	厦门博文斋	吴守礼藏 史语所藏	
新编浪子回头	厦门博文斋	陈劲之藏	
改良火烧楼唱本	厦门博文斋	陈劲之藏	
好唱侥心娘子歌	厦门博文斋	史语所藏	
特别最新过番歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
陈世美不认前妻	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新大舜坐天歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新大舜耕田歌	厦门博文斋	史语所藏	
最新父子状元歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新五鼠闹东京	厦门博文斋	广告	
最新包公审尿壶	厦门博文斋	陈劲之藏 史语所藏	
最新百样花全歌	厦门博文斋	陈劲之藏 史语所藏	
最新改良探哥歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新采茶相褒歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新破腹验花歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新梁天来告状	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新览烂歌全本	厦门博文斋	陈劲之藏	
小金歌、王妙娘歌	厦门博文斋	广告	
最新生相、火车歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新风流、鸦片歌	厦门博文斋	陈劲之藏	

曲　目　名　称	出　版　社	出　处（收藏者）	备　注
最新玉堂春庙会歌	厦门博文斋	史语所藏	
最新乌白蛇借伞歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新乌白蛇放水歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新黄宅忠审蛇歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新刘廷英卖身歌	厦门博文斋	史语所藏	
十九路军抗日大战歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
特别最新花魁女全歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新王昭君冷宫全歌	厦门博文斋	陈劲之藏 史语所藏	
最新王昭君和番全	厦门博文斋	史语所藏	
最新玉盃记新歌全本	厦门博文斋	史语所藏	
最新张文贵纸马记歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新刘廷英三娇会歌	厦门博文斋	史语所藏	
最新宝珠记新歌全本	厦门博文斋	史语所藏	
只菜歌、二十步送妹歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新玉堂春三司会审歌	厦门博文斋	史语所藏	
新出臭头、新娘、娘仔合歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
最新张绣英林无宜相褒歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
银花过江、十步送、招汝念迫迌合歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
新出改良三十劝娘歌、牵君手送思想歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
伶俐姿娘、偷食歌、十二条毛巾、十二月花样	厦门博文斋	史语所藏 陈劲之藏	
最新上大人、十二生相、长工、天干、缚脚合歌	厦门博文斋	陈劲之藏	
特别时调歌本新五更、爱玉歌、十送君、烟花叹	厦门博文斋	史语所藏	
二十四送、三十呵歌、十八摸、十二步送兄合歌	厦门博文斋	史语所藏 陈劲之藏	

（续表十五）

曲目名称	出版社	出处（收藏者）	备注
三国歌(打黄盖)	厦门林国清	史语所藏	
三国歌(阚泽献许降书)	厦门林国清	史语所藏	
最新冤枉钱拔输饺	厦门林国清	史语所藏	
趁钱是司父开钱是司仔	厦门林国清	史语所藏	
重改打某、打尪、死某、离某、跪某合歌	厦门林国清	史语所藏	

福建省汉语方言声调表

调值＼调类 市县名	平声		上声		去声		入声		调值＼调类 市县名	平声		上声		去声		入声	
	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳		阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳
寿宁	44	21	42		215	214	5	3	莆田	533	13	453		42	11	21 (11)	4 (35)
周宁	44	21	43		35	213	5	2	仙游	533	122	453		42	21	31	54
福鼎	34 (44)	212 (21)	55 (45)		41 (42)	22	4	24 (23)	惠安	33	24	53			31	4	24
柘荣	42	21	51		35	213	5	2	泉州	33	24	544	22		31	4	23
福安	32	11		42	35	24	5	3	晋江	33	24	54			31	43	24
屏南	44	22	31		545	212	45	3	石狮	33	24	54			31	43	24
古田	544 (54)	44	42		21	213	2	5 (45)	德化	13	44	42	35		21	32	24
霞浦	44	11		42	35	24	5	3	永春	44	24	53		21	22	43	24 (5)
宁德	44	22	41		34	31	23	5	安溪	33	24	53		21	22	43	24
罗源	53	42	31		325	232	12	5	南安	33	24	554	22		31	32	13
连江	44	52	23		213	242	23	5	同安	44	24	32		12	22	32	54
福州	44	52	31		213	242	23	5	厦门	44	24	53		21	22	32	4
闽侯	44	52	31		213	242	23	5	龙海	44	12	42		21	22	32	5
闽清	44	42	31		21	242	3	5	漳州	44	12	42		21	22	32	121
永泰	44	453	31		212	242	3	5	长泰	44	24	53		21	22	32	232

(续表一)

调值＼调类 市县名	平声 阴	平声 阳	上声 阴	上声 阳	去声 阴	去声 阳	入声 阴	入声 阳
长乐	44	53	22		211	343	23	5
福清	53	44	32		21	42	12	15
平潭	53	44	423		32	21	1	5
东山	55	13	53		22	33	32	23
诏安	55	242	53		11	33	32	13
二和	44	12	42		21	22	32	5
南清	44	32	53		21	33	13	12
漳平	24	22	51		21	44	32	4
龙岩	334	11	21	53	213	55	5	32 (4)
永定	24 (45)	22	31 (51)		43 (53)		32 (3)	5
上杭	44	22	41		452 (352)		43 (54)	35 (45)
武平	13 (35)	22 (213)	41 (51)		342 (53)		32 (3)	4 (45)
长汀	33	24	42		54	21		
连城	553 (433)	12 (23)	213		54 (52)	35		
清流	33	23 (12)	21		45 (35)	32		54 (5)
宁化	33 (453)	35	21 (31)		13 (21)	31 (42)	5	
建宁	34 (23)	213	55 (34)		21	45	2	5
泰宁	21	331	353		51	24		
将乐	55	33 (22)		53	214	121	32	5

调值＼调类 市县名	平声 阴	平声 阳	上声 阴	上声 阳	去声 阴	去声 阳	入声 阴	入声 阳
华安	44	42	52		21	22	32	23
漳浦	44	323	52		11	33	32	13
云霄	44	32	53		21	22	4	23
明溪	22	21	31	55	213		5	
沙县	33	42 (31)	21	54 (53)		24		213
三明	53 (54)	41 (42)	21	242		33		213
永安	42 (52)	33	21	54	(35)	24		12
大田	33	13 (24) (35)	53	55		31	32 (31)	5
尤溪	33	12	55		53	31	24	
南平	33	21	213 (232) (323)			45 (35)		32 (43)
顺昌	(11) 44	(51) 11	(42) 31	2 (55)	(22) 35	44	35	(3) 5
邵武	21	33	55		213	35	53	
光泽	21	334	55	43	214		41	5
建阳	53	334 (41)	21		332	43	214	4
武夷山	53	334	21		332	42	214	4
浦城	35 (45)	213	44	54	312	21		32
松溪	51	44 (21)	213		332	45	24	42
政和	51	33 (21)	212		42	55		24
建瓯	54		21		33	44	24	42

福建畲族语言的主要特点

福建省的畲族曲艺都是用畲语演唱或讲演的。

畲语属汉藏语系。当代的畲族，因地域不同而分别使用着两种互有异同的畲语。居住在广东省惠东、海丰、博罗、增城四县共约一千多名自称“活聂”的畲族人，使用的是属于汉藏语系苗瑶语族苗语支的一种语言。它与苗语支的瑶族布努语炯奈语较接近。毛宗武、蒙朝吉等学者认为这种语言是古畲语保留下来的。当代说这种古畲语的只有占全国畲族人口不到百分之一的上述四县的畲家。而占全国畲族人口百分之九十九以上的畲族人说的是另一种语言。这种语言接近汉语客家方言，但二者亦互有异同。它在语音、词汇、语法等方面皆有自已的特点，是当代百分之九十九以上的畲族同胞内部通行的交际语，实际上已起到了畲族本民族共同语的作用。从语源上来说，它保留了一部分古畲语的因素，同古畲语有着渊源关系。同时，它也吸收了汉语客家方言的一些成分，却不同于纯粹的客家方言。福建畲语同胞称这种语言为“山哈话”，也就是畲族语的意思。“山哈话”不仅通行于福建畲族地区，在浙江、江西、安徽等地的畲家中也可通行，只是各地都有腔调方面的小差别。各地畲族同胞表演曲艺都习惯运用当地畲家的乡音。

“山哈话”的通用性及各地的小差别，可从宁德地区福安、霞浦和龙溪地区的华安等县的有关资料作个比较。福安、霞浦的“山哈话”都是十五个声母，在韵母方面有点差异：在单元音和复元音方面基本相同，福安分解为八个和十三个，霞浦为九个和十三个；而鼻音尾和塞音尾的韵母，则因乡音差别而略有不同，福安分解为二十七个和二十六个，霞浦则为二十一个和二十二个。地处闽南的华安县“山哈话”的声韵母资料暂缺，未能作比较，但在声调方面，三地基本上是相同的。具体情况如下表：

调别 / 调值 / 地点	阴平	阳平	上声	去声	阴入	阳入
福安	44	22	35	21	5	2
霞浦	44	22	35	21	4	2
华安	44	22	213	42	5	2

（“山哈语”语音资料系福安、霞浦二县民委提供，并参考游文良调查材料综合编写）

传　　记





传　　记

郑　佑(1542—1610)　　南音弦手、作曲家。号半村。惠安县人。

郑佑出生于富商家庭，自幼学琴棋书画，亦好南音。他深受同时代、同乡的布衣高士黄吾野(1524—1590)的影响，淡泊功名，不求仕途，痴迷音乐艺术，曾为学琴艺而辗转于广州、苏州访贤求师。据惠安县崇武镇(港)《崇武志》记载和崇武古城民间世代相传的说法：郑佑在苏州与琴艺高手马湘兰合晉后返回崇武，共同研究南音，修订了南音《梅花操》、《八骏马》、《四时景》和《百鸟归巢》四大名谱。

曹学佺(1574—1646)　　福州地区曲艺与戏曲艺术开拓者、活动家。字能始，又字尊生，号雁泽，亦称西峰居士、石仓居士。侯官县(今福州市)人。

曹父名极渠，为当地饼店店主，家道殷实。学佺自幼勤奋读书，十八岁中举人，二十二岁成进士。仕途曲折。在四川按察使任上遭诬陷被罢官。返乡之日，百姓塞道挽留，老少远送。

曹学佺赋闲期间以文以艺会友，笔耕不辍，著述甚丰。他视儒林家班犹正业，亲自掌管十年，不断提高艺术质量，为福州的演唱艺术开创新声。福州民众和艺人均把曹学佺的儒林家班的清唱称儒林伬。

曹学佺先后在北京、南京、四川、广西任职，亦旅经赣、浙、皖诸省，受各地曲艺、戏曲艺术所影响，触类旁通，继承和发展家乡福州的伬唱艺术。他广交省内外朋友，为儒林家班造势。家班的艺人，以曹府的家僮、侍女为主，时有青楼歌伎参加。其中著名演员有小双、王翰、文娟、长君、乔兰、芝卿等。名乐师有施长卿、李痴和。他对儒林班的艺术实践亲自打点，对艺人有“不开脸、不穿靴”的规定。演出不设舞台，在厅堂的地毯上献艺。若外出应酬演出，出入皆用轿子接送。直到民国初年，这种出入乘轿子的习俗仍为福州伬艺界所沿用。

曹学佺对诗文、词曲和音律都有造诣，曾批评不求精练的“俗人作曲”为“不死不活”，强调“奏曲辩宫徵”。曹府儒林班的活动盛况曾经是“歌僮狎客，晨夕满座”。晚年，在一次“自以为乐”的聚会之后，他当众吟诗表达了平民化的心态：“明月悬为幔，华灯绕作屏，闾阎有歌曲，醉里亦堪听。”

陈维式(1606—1629)　　南音艺人。德化县人。

陈维式出身书香门第，家道殷实，喜习礼乐，尤嗜南音，少年时即为南音能手，享誉戴

云山区。他为人正直无私，嫉恶如仇。他的外甥学习南音不思长进，行为不端，被他严加管束，引起外甥家族人的误解，竟勾结土匪将他杀害。其时年仅二十四岁。他的英年早逝，激发族人义愤，学南音者增多。他所用过的琵琶和三弦各一把，被作为传家宝，世代相传。其后裔世代入黉门。至第八代裔孙陈顺谦，又有新的发展。

钟学吉(1856—1924)　　曲艺作者兼演唱者。畲族。学名钟春黄，另有奏名法宁、谱名国吉、法名陈吉。霞浦县人。

钟学吉其出生地为霞浦县新南里都白虎坑村，即今日霞浦县溪南乡白露坑畲族村。精通绍鹊苟等畲族曲种的艺术特点，既能创作，又善于演唱实践。

钟父名廷勇，系当地畲族族长。学吉从小接受儒家学说教育，学业成绩优秀。其上辈世代相传，皆熟悉畲族曲艺，尤以堂伯父钟廷吉(1816—1897)出类拔萃。

钟学吉二十岁开始办私塾，自任塾师，为闽东畲族同胞中颇有影响的文化人和曲艺家。他的授业师钟廷吉继承先辈业绩，把汉族章回小说、评话书目改编为畲族曲艺绍鹊苟唱本。学吉则在业师基础上，有所创造与发展。他把畲族传统的叙事史话《高辛氏》改编为曲艺绍鹊苟唱本《高辛氏》。为了普及科学知识和宣扬儒家伦理道德，他创作了"十条起"系列的演唱节目，如唱花卉的《花名曲》，唱鸟类的《鸟名曲》，还有《十字歌》、《十贤歌》、《十女歌》、《起学堂》、《大读书》等等，用绍鹊苟的演唱形式演唱，先教学童唱，自然地在畲族同胞中广泛流传。

光绪二十四年(1898)，学吉会同畲族名流，筹建"福宁山民会馆"，位于霞浦城西校场头，次年落成，为畲族同胞举办联谊活动和演唱并传授畲族曲艺提供了一个适宜的场所。学吉通过这一切实践，扩大了视野，增长了见识，开始以汉族小说、曲艺故事为主体，改编、移植和创作畲族绍鹊苟节目，其中创作作品《蓝佃玉》、《诸葛亮》、《孟姜女》、《唐伯虎》等曲目，在闽东和浙南畲族地区广泛流传。

民国二年(1913)，"山民会馆"改称"三明会馆"，年近花甲的钟学吉被推举为董事，继续热心曲艺活动。他根据当地真人真事编写了绍鹊苟《钟良弼》，为畲族曲艺撷取当地题材、反映当地的现实生活创造了良好的开端。

民国八年(1919)，三明会馆迁入霞浦城内新址(现为旗下街3号)，成为畲族同胞包括曲艺演唱在内的多功能活动中心。年逾花甲的钟学吉以馆为家，常住馆内，继续笔耕，进一步丰富了畲族曲艺节目。他还以绍鹊苟针砭时弊，如民国十年(1921)定稿的《末朝歌》，以史为鉴说唱历代末朝故事，并抨击当时军阀统治带给老百姓的灾难，期望改朝换代百姓享太平。

民国十三年(1924)，钟学吉病故于家乡，其作品继续在畲族地区广泛流传。

王雅忠(1859—1920)　　锦歌艺人。厦门市(原籍龙溪县)人。

王雅忠从小喜爱锦歌，光绪年间(1875—1908)，在厦门市后岸办起"锦歌歌仔社"，是

厦门市最早的锦歌社团。王氏精通锦歌，亦熟悉南音，其锦歌演唱亦受南音的影响。他擅长演唱长篇曲目，如《陈三五娘》、《山伯英台》、《雪梅训商辂》等。对中短篇曲目，如《火烧楼》、《加令记》、《死某(妻)歌》等的演唱，皆有独到之处。

王雅忠热心培植新人，其学生较突出的有王财喜和孙乌镇。师徒三人不仅在厦门出了名，其声望也远播于漳州地区。

民国初年，德国兴登堡唱片公司因慕其名而来厦门，邀请王雅忠赴香港录制唱片，首片为《彩楼配》。接着，美国物克多唱片公司也为他录制《闹葱葱》、《审英台》、《益春留伞》唱片各一张。同时，他的两位学生王财喜录制的《火烧楼》、孙乌镇录制的《死某(妻)歌》唱片，都沿用了王雅忠的唱腔设计。

民国九年(1920)，王雅忠逝世前，即把锦歌艺术资料交由王财喜、孙乌镇继承。

陈武定(1861—1937)　　南音艺人、教师、作曲家。又名国定，字登垣，同行及听众尊称他“武定仙”。晋江县(今泉州市)人。

武定幼时进过私塾，家贫，十四岁即到纸坊当学徒。老板聘请南音名师丁梦高设馆授艺。武定趁为师生们张罗泡茶送水机会悄悄学艺。丁梦高所教课程，武定无不熟记通晓。丁梦高发现其勤奋精神和聪颖天资，即吸收为门徒，嘱咐他晨起五更早，单独向他传授技艺。每逢南音盛会，丁老师必带他赴会。丁梦高授馆期满，离别前托其同辈弦友柯豹仙继续栽培武定。柯亦为当时南音名艺人，悉心培养武定为琵琶手，并传授各种乐器演奏和唱工技巧。

柯豹仙病故后，陈武定又拜泉州南门外溜石村名艺人、归国华侨朱的伯为师。为了不误学艺，武定辞去纸坊之职，追随朱老师连续深造两年，进一步精通弦管各种乐器的演奏技巧，同时通晓曲调、韵律等乐理。

陈武定在同辈弦友们的鼓励和帮助下，开始在府城设馆授徒。教学实践中，自知文学根底浅，指、谱的弹奏技艺尚待继续提高，再度请求启蒙老师丁梦高教示。德劭、艺高、年迈的丁梦高毫无保留地继续教授武定三年。武定勤学苦练，既提高了文学素养，也把丁梦高所拥有的南音独特技艺继承下来。

光绪十二年(1886)，陈武定二十五岁，应堂叔陈南山之邀，赴台湾省传授南音。他在设馆传艺的过程中，常与当地南音名艺人切磋，也作唱和或同奏的艺术交流。陈武定在台三年，教学互长，技艺更高了，又返回泉州设馆授徒，同时对南音艺术进行系统、深入地研究。刚过而立之年，他已享誉海内外，旅居东南亚各地的乡亲纷纷邀约前往授艺。光绪二十一年(1895)，武定三十四岁，应吕宋(今菲律宾)华侨聘请，前往任教，并帮助当地华侨、华人建立南音社团，有的迄今仍活跃在菲律宾国土上。

陈武定在海外任教多年，因患脚疾而回国，时已届中年。在师承前贤和教学与研究的实践中，积累了大量的南音资料。回国后，对开馆授艺和专业研究工作都有了新的造诣。他

所搜集的南音套曲、散曲多达逾千首。指谱缺佚《五更长》这套，即想方设法到处探求，得悉某地一位同行有此藏本，经过协商，以《八节尾》一曲同他交换，终于使指谱套数达到完整。

陈武定对传统艺术不墨守陈规，更不以讹传讹，而是善于正本清源、去芜存菁。他还善于总结经验并升华为理论。在曲韵、发音、咬字等方面，他总结出一套"十六字诀"，即掌握好"起"与"伏"、"抑"与"扬"、"顿"与"挫"、"腔"与"音"、"文"与"白"、"平"与"仄"六组对应关系，以及正确掌握"喜"、"怒"、"哀"、"乐"情绪的分寸。他授课时，灵活地掌握这"十六字诀"，对研究工作锲而不舍。他曾经花费好多时间与精力，把〔沙淘金〕这个滚门加工到最合理、最令同行满意的地步。

陈武定对南音乐器全部精通，尤擅长尺八（洞箫）与二弦。民国初年，晋江县东石乡的南音团体高搭锦棚，邀请闽南南音界名艺人赴会，摆开"会演评比"（俗称"南音擂台"）的架势。主持者预先安排了高深"滚门"〔中倍〕内外对的十六首曲为这次盛会的唱奏主曲。与会者虽多，敢于选取乐器演奏者寥寥无几，洞箫一席更是无人问津。陈武定选择这个冷门，登台一连吹奏十六阕大曲，十分和谐，不差分毫。从此，陈武定被尊称为"南曲状元"。不久，晋江县沿塘头乡又举办南音盛会，当演奏〔锦板〕这一"滚门"时，有人连唱十五曲，至第十六曲无人敢接拍板。起到指挥作用的琵琶手正拟转入其他"滚门"，刹那间，武定为"救场"突然上台接拍板字正腔圆地唱罢第十六曲，从此又被尊称为"弦管才子"。

陈武定在南音界喜欢同弦友切磋合作。厦门林霁秋在清朝末年编纂《泉南指谱重编》时，对〔中滚·十三腔〕有所存疑，陈武定即帮他一一解释清楚，把〔十三腔〕的来历、所包含的曲牌起止处一一阐明。

陈武定创作的南音作品有独特的风格，其中《伶俐姿娘》（意为"伶俐女人"）和《滥懒查某》（意为"脏乱懒馋的婆娘）迄今仍在流传。

陈武定的学生很多，大部分成为"回风阁"、"升平奏"、"回风阁俱乐部"等南音社的成员，其中庄诶沂、何天锡、吴瑞德、丘志竹、陈天波、庄步联以及"过炉弟子"杨人和等人更是出类拔萃。

陈武定晚年贫病交加，因爱子被"抓壮丁"，十分痛苦，病情加重，于民国二十六年(1937)病逝。去世前万念俱灰，将所存身边的南音书刊资料拆页焚毁。

林霁秋(1869—1943)　　南音作家、研究家。厦门市（祖籍安溪县）人。

林霁秋自幼入黉门，擅长文学，亦精书画、金石，尤酷爱南音，二十三岁考上秀才。二十七岁时，受聘为厦门海关"汉文之案"（俗称"师爷"），工余常到"集安堂"等南乐社与弦友唱和同乐。鉴于南音教学多靠口传心授，曲本零散，不成系统，即立志编纂南曲大全，传诸于世。

林氏下定决心之后，即辗转于民间，遍访闽南南音社团和与南音有关的梨园戏、九甲戏（高甲戏）班社，广泛搜集曲本及《荔镜传》之类的戏文和有关资料。历时十余载，倾注尽

青壮年时期之心血，终于编纂和笺注成《泉南指谱重编》。这一巨篇成为南音第一部最完整的南音词曲与文献合集。

林霁秋为该书呕心沥血。全书分六册，全部文字（包括工尺谱）皆由他本人书写，字迹极其工整秀丽。尔后，他又自筹资金，于民国元年(1912)由上海文瑞楼书庄出版。之后，他打算整理出版《南曲精选》二十集，并且付诸实行。每新得一曲，即着手核对、推敲、校正。若有词无谱，就邀请弦友切磋，边弹唱边记谱，校注工尺谱及其寮拍，整理成篇，然后工整地抄写。民国三十二年(1943)，林霁秋病逝，时已完成《南曲精选》十三集。

陈顺谦(1874—1944)　　南音艺人、教师。又名国顺、号季和。德化县人。

光绪辛丑年(1901)顺谦进邑庠生，丙午年(1906)捐副贡，宣统辛亥年(1911)任县咨议局议员。他敬仰先祖陈维式，琴棋书画皆精，尤擅长南音，远近闻名。他仕途不进，家道却甚殷实，常以祖传南音自娱与会友，为东里弦管的发展出钱出力。他与兄长国志潜心研究南音，培养族人弹奏唱和，二者皆学遍指、谱、曲，唱艺与器乐俱佳。国志一子、国顺五子，亦皆精通南音，人称弦管世家。顺谦遗下南音曲谱、文稿、资料甚丰，皆毁于"文化大革命"。他对先人陈维式所遗留的琵琶、三弦特别看重，临终仍嘱咐后代须慎守力传。后人记其遗教，精心收藏，幸免于难，至今仍为其裔孙陈鸿儒所保管。

黄仔笠(1875—1945)　　锦歌艺人。原名黄雨水，艺名"笠仔师"。"丰庆堂"歌仔馆创始人。龙溪县(今漳州市)人。

笠仔师于光绪二十一年(1895)前后向市郊小坑头村"答余堂"歌仔馆创始人李答余学唱锦歌(歌仔)。二十八岁(1902)丧妻后，到小坑头村入赘，与李徐粉成亲，继续向答余师学艺。约于宣统元年(1909)，在小坑头村另建"丰庆堂"歌仔馆，传徒授艺，自成流派。最出色的徒弟有陈榜、陈碧、郑元成。据笠仔师外孙李永南介绍：在民国十八年(1929)前后，郭坑村的桥仔头圩楼内，每年农历八月都要举行歌仔阵比赛。"庆贤堂"师傅陈老尚连输两年；第三年，笠仔师以其师兄弟名分，应邀率徒弟陈碧等十余人前往助阵；由于笠仔师及陈碧唱功极佳，且声音洪亮，全场轰动，大胜而归。从此"丰庆堂"名声远播。笠仔师所教弟子成群。经过师徒数年共同努力，大约至民国二十一年间，他暨弟子们在今漳州市郊的北斗乡、西洋坪乡、甘棠山社，以及在今龙海县九湖乡、榜山乡、步文乡、程溪乡、颜厝乡、紫泥乡等地，建立歌仔馆近三十处，皆称"丰庆堂"，但在名号前分别冠上各有关村、社的名称。

据小坑头李水老先生说，从小就听到在村里流传着一句口头禅："此歌是谁教我会，正是竹林黄仔笠。"

黄菊亭(1880—1926)　　福州评话艺人。艺名科题。福州市人。

菊亭幼入私塾，打好古文基础，学艺入门快，出师后有"书卷气"，书风以文雅细腻见长。他讲究唱腔，锤练字句，注重韵味，刻画人物细致入微；擅长讲演有关家庭情缘题材的书目，在绘声绘色描写人物方面做文章。《孟丽君》中的《脱鞋》一节，可以连续讲三场(共九

小时)。同行和听众都称赞他“一靴脱三日”。他的拿手书目除《孟丽君》外,还有《丘丽玉》、《施三德》、《沉香床》、《珍珠串》等。其中《施三德》传授蔡兴弟,蔡传授陈如燕、刘民辉,至今仍为保留书目。

黄菊亭在艺术上追求改革创新。他带头自编自演当代题材的书目(当时称“时装书”),其中《阎瑞生》、《陆格兰》最为著名。讲《丘丽玉》,对主人公善良、挚爱和自我牺牲的性格,刻画细腻,亦盛演不衰。他还把《阎瑞生》教给儿子黄仲梅,鼓励儿子讲新书。黄仲梅的成名得益于他的亲传与严格要求。

林　廷(1880—1967)　　锦歌艺人。龙海县人。

林廷童年时,常到村里歌仔馆听唱,爱上了锦歌。少年时入私塾,有了文化基础,更加喜欢音乐。经宗亲的帮教,很快学会月琴自弹自唱,经常参加本村歌仔馆的演唱活动。成年后,继承祖传熬制药膏和镌刻印章、版画等技艺,并以此为职业到城区谋生。

进城后,结识了龙眼营“乐吟亭”歌仔馆的艺人王清洁、赖跃山、朱亚等人,参与该馆的活动。除演唱外,还经常在一起切磋锦歌演唱艺术。“乐吟亭”的艺人们都会弹唱南音(时称“南管或弦管”),他也精通此道,遂吸取南曲演唱、演奏方法的长处,融汇于锦歌之中,逐渐形成了以南琵琶、洞箫(尺八)、二弦、三弦等乐器为伴奏的主体乐器,显示了“亭派”的艺术风格,并自称为“锦曲”或“儒家曲”。

民国十八年(1929),林廷与陈丽水、赖跃山、陈胶掠、钟菁、陈不得、王清洁等十余人,应邀赴南洋各地的华侨华人聚居地巡回演出,并在新加坡由兴登堡唱片公司录制《陈三磨镜》、《审陈三》、《安童闹》、《无影歌》、《赌博歌》、《大伯公歌》、《尪姨歌》等唱片,在国内外发行。民国二十四年,在上海百代公司录制一批唱片,亦风靡国内外。

民国二十一年,红军进入漳州和八年抗日战争期间,林廷及其锦歌同仁,以新编锦歌(或称“救亡弹词”)的形式,热情上街宣传,演唱《长工歌》、《帮红军》、《十劝妹》、《抗敌歌》等,宣传革命道理,鼓动抗日救亡。

中华人民共和国成立后,林廷不顾年迈体弱,积极参加各项文艺宣传活动。1952 年参加福建省文化行政部门在泉州市举办的曲艺讲习班学习;1953 年,参加华东区民间文艺观摩演出(会演);此后,多次参加省、市的文艺会演。1956 年,他的一些曲目由中国唱片公司录制成锦歌唱片,发行国内外。1961 年,被选为中国曲艺工作者协会福建分会常务理事,受聘为福建省文史馆馆员。同年,被选为中国政治协商会议漳州市委员会第四届委员。

林廷在从事锦歌艺术活动中,积极培养后继人才,如石扬泉、蔡徐明、陈亚秋、陈亚雪等都是他的门人。

1967 年 2 月,林廷临终前立下遗嘱,将其珍藏的锦歌手抄唱本二十一册,全部捐献给漳州市文化部门。

徐天生(1882—1935)　　福州评话艺人。福州市人。

徐天生擅长表演贫穷困苦和遭受种种不幸的人物，以刻画贫穷、落难的妇女形象见长。在表演技巧方面，对吟腔牌钹的运用特别精彩。每本书，都精心安排上长段〔诉牌〕，层次分明，变化多端。诉到紧张处，他铙钹飞扬，身姿如画，被观众誉为“飞钹仙师”，为当时评话名艺人中的“八部堂”之一。

徐天生最拿手的书目有《百蝶香柴扇》，塑造一个富贵不能淫、贫贱不能移、威武不能屈的少女形象。他的拿手书目还有《王昭君和番》、《韩月娘》、《天雨花》、《四幅锦裙》，以及表现帝王将相书目的《梅伯炮烙》、《三斩薛仁贵》等。

徐天生用心授徒。亲传弟子唐金淦，人称“小天生”。再传弟子周民泉，仍保留徐氏风格。

陈铁生(1883—?)　　飏歌作者。福州市人。

陈铁生以中医为业，业余爱好飏歌，并为之作出贡献。二十世纪三十年代，他与许鹏翔、端木仲辉等人创建“小潮音飏歌社”，被推举为社长，对社友多加顾爱，大家尊称他为“铁伯”。他文化素养较高，善操乐器，巧演丑角，并能编写飏歌曲本。

徐天定(1884—1937)　　福州评话艺人。福州市人。

徐天定乃徐天生胞弟，起先模仿其兄，难长进。后来，根据自身条件，另辟蹊径，专攻长解说部，终于闯出新路。他从说表情理和模拟动作上下苦功。长解书重马战，他经常到马厩仔细观察马的嘶鸣动态，然后加以艺术表现，成为一手绝活。他运用语言形容和拟音，加上手势、身段，甚至脸部表情，同时辅以铙钹、醒木，调动了福州评话的所有艺术手段，以及用拟人法摹拟马的形象，再现出马的各种嘶鸣和动作、神态、姿势，引发听众联想起活生生的矫健骏马，因此被同行称为“马精”。其中又以表现骏马的《风雪豹》和《马武·岑彭比武夺印双坠马》最叫座。他讲《东汉演义》、《隋唐演义》、《说唐》，都能够老书新说，丰富细节。原来一些沉闷的书目，也能讲得生动活泼。以后，他又兼讲短解书。以《绿牡丹》最为拿手。他讲短解书时，同样深入钻研，广泛向行家请教多路拳法，说来招招有据，形象逼真。他更能武书文说，揣摩人物性格，分析武打形势，丰富书情，波澜起伏。他讲的《绿牡丹》中《儒道释三教大会擂台》等书，成为后辈们的范本。在他的书迷中享有“讲武大王”、“活的风雪豹”等雅号。与乃兄徐天生又有“文武两状元”之美称。他亦跻身于“八部堂”之列。

蔡　鸥(1885—1966)　　锦歌艺人。漳州市人。

蔡鸥经营砖瓦窑，业余从事锦歌艺术活动，为“乐吟亭新桥锦歌社”创始人。他的艺术活动范围广泛，除演唱锦歌外，还通晓多种闽南地方曲艺，如“南音”、“答嘴鼓”、“褒歌”和民间小调，并能借鉴其精华，融入锦歌曲目之中，丰富了锦歌的艺术底蕴，形成了其独特的风格。

1953年春，蔡鸥与林廷赴上海参加华东区民间艺术观摩会演，演唱锦歌《陈三五娘》，引起轰动，漳州锦歌亦因此为省外观众所关注，影响日深。1953年夏天，他参加漳州市首

届民间音乐会演，除演唱锦歌外，还与邵江海演唱即将失传的褒歌《大溪出有溪边沙》。1956年9月，参加中国唱片公司在漳州录制唱片，演唱锦歌《审陈三》、褒歌《大溪出有溪边沙》等。六十年代初，"新桥锦歌社"因经费拮据，活动常辍，蔡鸥即到"乐吟亭东岳锦歌社"活动，并传徒授艺。

黄若金(1885—1969)　闽东评话艺人。又名毓金。柘荣县人。

黄若金乃柘荣县前山富户黄大署的后裔。儿时家业已中落，沦为贫户，只读过年余私塾。父母早逝，年少时孤苦无依，流浪到福宁府城，在霞浦县富户马德和家当杂工，有机会欣赏福州评话艺人在福宁府城的演出。他每次听福州评话都如醉如痴，十分喜爱这种说唱艺术，同时进行模仿，渐渐地达到维妙维肖的程度。大多数闽东人听不懂福州话，他先改用闽东话演出，并在福州评话演出风格、程式和书目等方面进行改革创新，逐渐形成闽东评话的一个流派。

黄若金的闽东评话广受群众欢迎之后，即立足霞浦，顾及福安、福鼎城乡，以演评话为生。民国初年，他回到柘荣家乡定居，继续发展闽东评话事业。他精心培养徒弟，成才的有吴开品、魏益秀等十六人。

黄若金的书目丰富多彩，以明清时期刊印的章回小说改编本为主。供人点讲的书目不下二百个，其中《五美兴唐》、《八美打擂》、《百花楼》、《粉妆楼》、《五虎平西》、《罗通扫北》、《乾隆皇帝下江南》、《甘国宝过台湾》等书，最受群众欢迎。他还为文化层次较高的听众准备了一些文学性较强的书目，如《聚春园》、《十粒金弹》等，均为文人学士最喜爱的书目。他的连台本书目也常演常新。如《封神榜》、《七剑十三侠》，都可以连讲十几个夜场；《再生缘》可连讲五个夜场。

中华人民共和国成立后，他虽然年逾花甲，仍然十分敬业，多次参加本县和地区汇演，屡次获得奖赏。

阮　山(1888—1934)　竹板歌作者。原名德官，又名守南。永定县人。

阮山自幼受启蒙老师陈孝经的影响，立志改造旧中国，为劳苦大众谋幸福。民国元年(1912)，毕业于福建政法大学，不愿做官，欲实践教育救国，回乡创办毓秀学堂。民国十三年，在广州加入中国国民党。同年夏天，回永定县与林心尧等人筹建国民党永定县党部。民国十四年二月，任中国国民党永定县临时党部负责人，并组织"湖雷青年学友会"，出版《雷鸣》杂志，宣传国民革命，开始编写《军阀的罪恶》、《土豪恶》和《救穷歌》等竹板歌曲目和革命山歌刊登在该杂志上，为工农群众广泛传唱。同年冬，赴厦门中山中学任教。民国十五年春，由罗明、罗扬才介绍，加入中国共产党，先后担任中共厦门党团特别支部干事会书记和中共厦门总干部会书记。同年初夏，被派回永定县创建中共永定支部，当选为支部书记，利用办夜校开展曲艺活动宣传革命道理。

民国十七年6月，"永定暴动委员会"成立，张鼎丞任总指挥，阮山与卢肇西任副总指

挥。同月29日，参与领导“金砂暴动”。次年5月，毛泽东、朱德领导的红四军入闽后，阮山先后任永定县苏维埃政府主席、闽西苏维埃政府执委、闽西工农银行行长。他在肩负重任期间，仍然编写大量曲艺和山歌作品，如《共产党的好处》、《闽西革命歌》等。

民国二十一年初，阮山到江西瑞金任中华苏维埃中央临时政府教育部社会教育局局长，依然重视革命曲艺和革命歌谣的教育作用。民国二十三年10月1日红军主力长征，他奉命留在苏区坚持游击战争。他通过敌人封锁线，回到当时中共福建省委所在地长汀县。同年冬，被叛徒暗害于长汀县谢坊乡。

绣和尚(1888—1943)　福州评话艺人。原名赖德森。福州市人。

赖德森乳名和尚，常理光头，初业刺绣，人称“绣和尚”，即以此为艺名。而人们只称其艺名，不呼其原名。

绣和尚与后洲庆(原名阮庆庆)、双门大(原名徐炳铨)同为二十世纪初叶福州评话名艺人中的佼佼者，同行和观众尊称他仨为“三鼎甲”、“三总管”。绣和尚的艺术技巧尤为突出。

绣和尚勤学文化，钻研艺术技巧，留心揣摩人情世态。他通过看电影，学到新的生活知识、新的艺术技巧，开创把电影故事改编成福州评话的先例。成名之后，仍然虚心学习，经常向与自己齐名的黄菊亭、阮庆庆、徐炳铨请教书艺。听到同行的好书目，即使名气不如自己的艺人，他也主动虚心求教。拿到好书目，绝不简单化地照本宣科，而是通过熟读、消化、整理改编，提高书目的品位。他注重自编自演，因而常有新书。创作时注重推敲。

绣和尚书路较宽。讲《水浒》，被称为“活神行太保”。讲武侠书目，绘声绘色，《杨香武三盗九龙杯》等书目累代流传。讲家庭书，尤擅长讲《天雨花》、《二度梅》、《黛玉葬花》。讲长篇书，以《大明英烈传》最拿手。

绣和尚讲书，开头音调低沉，越讲越高亢。他的书，说的多，表情自然，却少有吟唱。吟唱起来，则板眼严谨、音调流畅，尤擅长吟唱长篇序头《八骏马》。对语言的运用，富有幽默感，雅俗共赏。刻画人物，讲究性格化语言，所塑造的人物各具音容笑貌。

绣和尚善于创新。他根据小说和电影故事，编演了一批现代题材的书目，影响较大的作品有：《红玫瑰》、《陆格兰》、《啼笑姻缘》、《黑狼党》、《卖肉三当司令》等。

抗日战争期间，绣和尚与陈春生、黄天天、黄仲梅等评话艺人组织抗日剧社，编演宣传抗日的评话节目，其中《爿爿渡》最有名，流传很广。

绣和尚热心辅导后辈，他亲自全面培养的徒弟有杨柏龄等人。传授个别书目的受惠者颇多。黄天天向他学过《紫金扇》，阮宝清向他学过《沉香床》，黄仲梅(科题仔)更是得益他的扶持。

王棕簑(1888—1961)　锦歌艺人。艺名棕簑师，原名王占元。龙海县人。

王棕簑十岁父母双亡，困难环境养成发愤图强精神。十七岁拜“丰庆堂”歌仔馆创始人

笠仔师为师，后又向北斗高坑村“庆贤堂”创始人陈老尚学艺，成为“庆贤堂”歌仔馆第二代传人。大约民国七年至民国九年间(1918—1920)，回到家乡邹塘村创办“庆贤堂”歌仔馆，传徒授艺。其得意门生有王棋仔和蔡茂等人。民国十三年至民国二十一年间，王棕簑经常带领高徒蔡茂，在龙溪县各地以村社为点建立歌仔馆，包括九湖乡的鳄鱼塘村、琪塘村、蔡坑村、庵兜村，程溪乡的塔潭村、上坪村、顶楼社、下楼社，颜厝乡的路边村、田兴村、顶半林社、下半林社，以及石码镇一带的歌仔馆。这些由他亲自组织、扶植的锦歌团体，一律以“庆贤堂”命名，只是各馆冠上村社名。

1932年，红军进漳期间，王棕簑与林廷等老艺人新编革命锦歌，上街演唱宣传。

王棕簑一生从事锦歌演唱及建馆传徒，唱艺极佳，尤其擅长演唱锦歌〔杂碎调〕，为锦歌堂派艺术的优秀代表。他传徒众多，分散在各锦歌馆、社中，均有所成就。

赖跃山(1888—1963)　　锦歌艺人、作者。漳州市人。

赖跃山出身于中医世家，以经营中药店并行医为业。青年时代即喜爱锦歌，常到龙眼营歌仔馆与林廷、王清洁等人一起潜心钻研演唱技巧。他不但会唱，还会创作新曲目。对传统的锦歌曲目，他亦不断推敲、加以完善。他是锦歌“亭派”的创始人之一。

民国十七年(1928)春，他与林廷、陈丽水、王清洁、陈胶掠等十余人，应侨胞弦友邀请到南洋诸岛巡回演出。并在新加坡由兴登堡唱片公司录制锦歌《陈三磨镜》、《安童闹》、《瓩姨歌》等唱片二十余张，行销国内外。民国二十四年应上海百代公司邀请，录制了锦歌《王三福相思》等唱片，亦行销国内外。

中华人民共和国成立后，他于1953年10月，与林廷等老艺人一起筹建了“漳州市龙眼营锦歌研究社”，创作了不少新曲目，并精心培养锦歌艺人的接班人，其中石扬泉、陈亚秋等人皆成名。

吴　堃(约1888—1968)　　《泉州民间故事》和歌册搜集、整理、出版者，字藻汀，泉州市人。

吴堃自幼聪明好学，十五岁考入新学泉州府官立中学堂(泉州中学前身)，成绩一直名列前茅。二十岁考入福州全闽高等学堂，秘密参加孙中山领导的同盟会。辛亥革命后，他专心致志地从事教育工作，先后担任晋江县小山小学、晋江县立高等小学校长。后来调任晋江县通俗讲演所所长。民国十三年(1924)，被选为福建省议会议员。民国十五年(1926)，出任晋江县教育科长。卸任后，重执教鞭，担任中学教师，直到退休。

吴堃重视乡土文化和泉州民间文艺的研究工作，尤其重视对民间故事、歌册的搜集、整理和出版。从二十世纪二十年代末到四十年代中期，先后搜集、整理、出版《泉州民间传说》共六集，刊载一百多篇脍炙人口的民间故事，供讲古艺人选用。他还办好郁文堂印刷所，刊印大量歌册唱本，作为唱歌册艺人和爱好者的曲目。“五四运动”前后，他先后倡导组织“泉州移风剧社”和“更俗剧社”，亲自担任导演和演员。抗日战争爆发后，积极宣传抗日，

重视发挥新编抗日故事和抗日歌册的战斗作用。

叶三嫂(约 1890—1962)　　福州评话女艺人。闽侯县人。

叶三嫂为福州评话第一代女艺人。少妇时出台,以仪表大方、书风清雅、唱腔柔美,展示女性美而使人耳目一新。走红后多被官绅富商聘请到后宅为女眷演出,开拓了福州评话的听众面,并吸引了女子学习评话,世代相传。在其稍后成名者有周红卿、郑紫英、陈艳玉、六妹、陈瑞英、岳蝴蝶等。1957 年,叶三嫂参加福州市曲艺会演,演出《金玉奴》,以〔浪淘沙〕调博得喝彩。该获奖书目被福建人民广播电台录音介绍播出。其他拿手书目尚有《碧桃花》、《百蝶香柴扇》、《猴告状》、《叶向高》(又名《两宰相》)、《珍珠串》等。

杨人和(1890—1963)　　南音教师。又名人栖,字树人,艺名礼贵。晋江县人。

杨人和生于弦管世家,师承父(文構)叔(文绉),亦为陈武定"过炉弟子"。五岁丧母,随父宿于村间演练南音的"曲间",默听熟记。七岁时某夜,突然发言纠正文绉叔演唱中的讹误,引起长辈们特别注意。其父杨文構当场试他连唱两曲,皆字正腔圆韵味足。从此,父亲和叔叔开始精心培养:送入私塾,白天读书,夜间学曲。父亲亲自传授南音、培养品德;叔父辅教,亦加以督促。十二岁时,已熟练"散曲"数百首、"指"二十三套、"谱"八套。清光绪壬寅年(1902)农历四月,东石南音界许其铎(许西坑村)、刘光錶(塔头村)、许麟祥(新店村)、素来(赤店村)等高手及杨人和(郭岑村)组成"东石弦管阵",赴深沪湾镇海宫参加民俗活动,开展南音交流演出。一些外乡弦友视他为随行来玩的孩童,等到欣赏他掌琵琶连奏五大套曲,才大吃一惊,顿觉失言,一齐夸奖他为"弦管神童",一时传为佳话。光绪戊申年(1908),历史悠久的"郭岑弦管阵"改称为"沧岑雅南轩南乐社",十八岁的杨人和即为台柱之一。至民国初年,他刚二十出头年纪,即已精通"散曲"一千多首,同时能熟练地掌握全部的四十八套"指"和十五套"谱"。

杨人和为追求艺术上的攀升,先与南音大师陈武定书信授受,而后特地步行一百多里路到府城拜师聆教。他随陈武定唱和协奏自如。经匝月交流考核,陈武定称赞他为"满腹弦管珠玑,当今少有;琵琶弹奏清亮,既学人之长犹有聪明创造,真乃英俊人才,此泉南弦管之周郎也!"从此,远近弦友尊称他为"指谱曲全才"、或称他"弦管全才"。南安、惠安、同安、厦门等地弦友慕名而邀约他会唱或传艺者日益增多。民国十年(1921),杨人和应聘赴台湾省南浔逸兴等南乐社任教两三年。返乡后,又应聘到鸿江(安海)雅颂轩、沪江(深沪)奏雅堂等南音社任教。

民国十五年(1926)前后,杨人和开始继承祖业在本地经营药铺、施医济世,工余依然关心培养本乡村的南音人才。他写得一手好字,从三十岁(1926 年)起,既利用闲暇时间,整理抄录前人的"指""曲""谱",皆带指骨(附上琵琶指法的骨干音工尺谱)。中华人民共和国成立后,他积极性更高,至 1953 年,基本上完成了这一浩大工程。他历经三十三年,勤奋不辍,工工整整地抄写了涉猎及二百多个曲牌的"散曲"二千多首,"指"四十八套,"谱"十

六套，并分门别类，装订成册。在此基础上，他应晋江县文化馆的邀请，与颜宗华合作，编纂《指谱大全》和南曲选编。他认真抄誊，协助刊印。这些劳动成果亦被南音界用作教材。

1959年，杨人和退休后，专心致志教授南音，并经常与各地知名弦友切磋或同台献艺。南音演唱家马香缎说："我最中意杨人和老先生执琵琶同台演出。"

杨人和坚持家学传统。他传艺给儿子杨崧岳和宗亲子侄，晚年又亲自传艺长孙杨经济，并嘱咐子孙要再往下传艺。杨崧岳亦传艺于儿子杨经济、杨栋梁和侄儿杨前途，皆有成。杨人和外界的弟子众多，安海黄守万，深沪石权尤为著名。石权传授苏统谋，苏又传授多人，为今日晋江南音界增添骨干力量。

高铭网(1892—1958)　　南音教师。晋江县人。

高铭网原姓许，出生于东石乡许西坑村，因随母姓而迁居安海外祖父家。他自幼聪颖好学，十四岁入安海雅颂轩南乐社学习南音，先后受业于本县东石人许其铎、许昌珑等三位名师门下，经过十二年勤学苦练、认真钻研，善于全面掌握南音唱艺和管弦与打击乐器的演奏技巧，尤善琵琶、洞箫和嗳仔(小唢呐)。

民国七年(1918)，恩师许昌珑病逝，雅颂轩教师空缺，当地弦友一致推举他继任。他边教边学，经常与同辈弦友及学生切磋南音的乐理与技巧，苦心探索各种乐器的传授诀窍，潜心揣摩不同流派的艺术特色，加以融会贯通，逐渐形成自己独特的艺术风格，在闽南南音界广受同行与听众的尊敬。

民国十四年，著名的"南音之乡"——同安县东园乡——拟聘请全才的南音教授，要求条件很高，高铭网通过十多项考试坐上了该乡的教席。他教学有方，不但当地群众从者如流，就连泉州、厦门乃至台湾等地的弦友，亦慕名而登门求教，广泛流传着"网师大曲仙"、"网师嗳仔王"的民谚。

民国十八年，高铭网应吕宋(菲律宾)长和郎君总社之聘，前往担任南音教授，远近的华侨青年纷纷前来拜师。他认真执教至1937年，为南洋各地培养了许多异国的南音人才。菲律宾南音界则尊崇他为"一代宗师"。抗日战争时期，他在家乡运用南音艺术积极宣传抗日救国。他创作了反映抗日救亡的南音唱段和歌册，在群众中广泛流传。有时还深入到学校里作南音义务教员，教学生学会抗日南音，并带领学生下乡巡回演出。

抗日战争胜利后，他再度应聘赴南洋教授南音，直到1955年返回故乡。回乡后依然为南音事业奔波，重新主持雅颂轩教席，并经常应邀到泉州、厦门进行艺术交流。中国唱片厂也请他指导录制南音唱片。他精通传统南音，也注重"推陈出新"，创作新曲百余首，其中《侨乡新风歌》、《移风易俗》、《阿兄参军》等作品最受听众欢迎。他吸收南音旋律为《采莲舞》、《钱鼓弄》等民间舞蹈配曲参加全省和全国会演皆获好评。他还参与整理、编辑《南音指谱全集》在海内外刊行。

1956年，高铭网当选为晋江县人民代表、中国人民政治协商会议晋江县委员会委员。

庄咏沂(1893—1977)　　南音艺人、教师。泉州市人。

庄咏沂师承陈武定,对南音乐理刻苦钻研,卓有成效。他一生中培养了许多学生,尤其是中华人民共和国成立后,参加泉州市文工团工作,又加入泉州南音研究社,长期担任南音教师,培养大量南音人才。马香缎、杨双英、陈秀玉等南音演唱家都曾经得到他的培养与指导。

从二十世纪五十年代初期开始,他本着“百花齐放、推陈出新”的精神,注重南音艺术的继承与发展。他自觉深入生活,到农村采风,大胆创作南音新作品,其中《柳树井》、《绣花灯》等曲目曾在闽南侨乡广泛流传,对当时宣传婚姻自主,宣传抗美援朝、保家卫国,宣传国家经济建设,都起到了积极作用。二十世纪六十年代初,配合革命传统教育,与陈天波、林文淑等弦友合作,创作了南音《江姐》套曲,被公认为南音发展史上的新创举。

庄氏晚年多病,行动不便,但仍坚持南音艺术实践,继续创作不少新曲目。

林超然(1893—1980)　　曲艺作者。闽侯县人。

民国初年,林超然毕业于福建法政学堂(私立福建学院前身),供职于当时的行政院。后历任北京《民言报》、绥远省《绥远报》主笔。

民国二十六年(1937),返回福建,任福州《南方日报》总编辑,宣传抗日。

民国三十六年,针对蒋介石发动内战、悍然召开伪国民代表大会等行径,林超然在福州《星闽日报》上公开发表声明,退出国民党。

中华人民共和国成立后,林超然以无党派人士身份参加中国人民政治协商会议福州市委员会组织的学习活动,二十世纪六十年代被选连任福州市政协委员。

林超然喜爱福州伬唱,尤其爱听陈润春的演唱。在二十世纪五六十年代历届的福州市曲艺会演中,他都与郑贞文、李黎洲、陈寿绥、林石庐等老知识分子,受聘为评议小组成员,并先后为陈润春补习文化,亲自撰写伬艺《孩儿井》、《窦娥冤》等曲目,供陈润春伬艺队演出。其中《兰子写信》一段参加1956年福州市第三届曲艺会演获奖。

许鹏翔(1893—1980)　　飏歌乐师。福州市人。

许鹏翔出生于一个清朝总督衙门的师爷之家,从小受到正规教育。童稚时即喜爱音乐,尤其爱好飏歌演唱演奏艺术。二十世纪二十年代初在福州马尾海军学校任职时,加入“如赓飏”飏歌社,利用业余时间参加活动。他善操琵琶、小锣、笙,且能司鼓。二十世纪三十年代,因工作单位变动,他离开“如赓飏”社,与中医师陈铁生、牙医端木仲辉及海军马尾要塞司令李世甲等创建“小潮音”飏歌社。许鹏翔出任社长,兼任乐员、司鼓。演唱者有程西坡、端木仲辉、刘碧英等。四十年代,上海百代、高亭、联声等唱片公司曾来闽为“小潮音”飏歌社灌制唱片,由程西坡主唱,许鹏翔参加伴奏。

邱荣洲(1895—1950)　　讲古艺人。泉州市人。

邱荣洲如同泉州其他讲古艺人,民国年间利用学宫、庙宇、菜市等公共场所开展业务

活动。他持书讲古，常到的讲古场地有：泉州孔庙南侧泮宫内、开元寺天王殿小门拜埕、南门天后宫外、西街奉圣境主庙外、北鼓楼东西侧、百源村池畔铜佛寺外围等。常讲的书目有《三国演义》、《说岳》等长篇章回小说。他把长期讲古的艺术实践概括为“五字经验”，即“理”、“味”、“趣”、“细”、“技”五个字。“理”就是“理清书目”，把要讲的书一遍遍读熟了，弄通每一章节，讲起来条条是理。“味”，不生硬照本宣科，而要用艺术语言，口语流利，有神采，使听众感受到有滋味，甚至是其味无穷。“趣”不是故意耍庸俗的噱头，而是运用书中悲欢离合情节，绘声绘色地讲解，使听者泛起共鸣，感到有趣。“细”，讲到关键处，要放慢或反复讲，让听者完全了然于心。“技”，除语言外，还要善于运用表情、眼神、手势等技巧。

中华人民共和国成立后，他刚要开始迈出新步伐，不幸于 1950 年去世。

刘济墉(1895—1975)　竹板歌作者。字子仁，号天台山人。上杭县人。

刘济墉五岁至十四岁先后跟随三位私塾先生就学，十五岁始入新学竞存学校。是年，遭其父弃养遂辍学。十六岁起当店员，发愤自学，热心扶植民间文艺，尤擅长创作竹板歌和山歌。

民国十八年(1929)9 月 19 日(农历八月十七日)，朱德率领红四军攻下上杭城，激发了刘济墉的创作热情，他立即创作了《打破铁上杭》等竹板歌节目，从此，他便与革命文艺结下不解之缘。在抗日战争期间，他也创作了一系列宣传抗日救国的竹板歌和歌谣。中华人民共和国成立后，刘济墉继续创作了竹板歌和山歌。

林桂官(约 1897—1959)　伬唱艺人。福州市人。

林桂官表演伬唱的主要特点是采取独特的“磨心磨手”方式。他操椰胡当“磨心”，其女英弟打蝴蝶琴(小扬琴)当“磨手”，自拉自奏自唱。代表性曲目有《连捷借衣》、《苏百万讨亲》、《亲家舅送灯》、《吴山访友》等。因常在南后街“郑桢记”理发店演唱，人们便称他们的伬唱班为“郑桢记”。父女俩配合默契，演唱、伴奏俱佳。二十世纪三十年代时，“郑桢记”伬唱班在福州颇有名气，常被聘东请来与福州评话名家绣和尚，或郑世基、牟金凤的“筱龙凤”伬唱班唱“对台”。

民国三十二年(1943)，“福州伬艺乐唱联谊会”成立时，他即为该会的基本成员。民国三十三年前后，其女英弟病故，他即到林兰英伬唱班搭班演出。1950 年福州市伬艺工作者协会成立，林桂官即加入，成为该会会员。1959 年病逝。

邱德民(1897—1969)　南词教师。原名邱木兴。南平市人。

邱德民出身于书香门第，古文基础较好。民国年间，他曾利用自家厅堂办私塾，自任塾师。他一向爱好音乐。二十世纪三十年代，南平出现了南词班社“鹤鸣社”，德民加入该社后，即与南词艺术结下不解之缘。他师从张团俤，学会南词音律与唱、念、吹、弹民族乐器的多种技巧，演奏箫、笙、扬琴、古筝尤为熟练。抗日战争爆发后，“鹤鸣社”人员星散，失去生机。民国三十五年(1946)，邱德民发起组织了南词“庚韵琴社”，吸收五十多名学员，亲自讲

课授徒，教会他们《出猎》、《和番》、《拜月》等一批曲目和《七牌十番》等吹奏曲牌，促使南平的南词艺术重现生机。

中华人民共和国成立后，邱德民出任小学教师，继续开展南词艺术活动。他参与组建“南平业余南词组”，向年轻的成员传授南词。从1956年至1960年，他无保留地为南词音乐的传谱而演唱演奏，由叶友璜、熊正林记录整理，编成《南词音乐》，由中国音乐家协会福建分会和南平市艺术学校联合刊印，作为南平市艺术学校南词班的主要专业教材。1960年2月，邱德民调入该校，成为专职的南词教师，参与培养了一批新一代的南词艺术工作者。教学之余，注意创新，改编创作了《吉庆花》、《四面风光》等曲目。

1961年，邱德民被选为中国曲艺工作者协会福建分会理事。1963年，被聘为福建省文史馆馆员。他还但任过南平市第一、二、三届人民代表大会代表，同时也是中国人民政治协商会议南平市委员会第一、二、三届委员。

谢玉兰(1897—1969)　　歌册女艺人。东山县人。

谢玉兰出生于小手工业者家庭。其父为打制金银首饰的工匠。小时候家庭经济情况较好，又受父母宠爱，可任意听唱、学唱歌册。六七岁时即能演唱好些书目或片断。父亲见女儿聪颖，即抓紧教她读书识字。玉兰能看懂唱本之后，进步更快，到了十五六岁，即成为当地歌册唱艺最优秀的一员。

正当她在歌册艺术崭露头角时，父亲病故，家庭经济陷入困难境地。她在娘家熬到二十六岁才出嫁。婚后育两子。夫妻离异后，为了养家糊口，玉兰仍刻苦耐劳，坚持艺术实践。

中华人民共和国成立后，谢玉兰获得了新生，其演唱热情更加高涨，不仅娴熟传统曲目，而且唱好新曲。

谢玉兰的演唱地点多在庭院里、作坊间、街埕旁，有时也在舞台上。她演唱艺术的最大特点是：嗓音响亮，咬字准确，吐音清晰，行腔委婉。她对铜山古城群众的要求都能做到“有求必应”。有时连唱七八个小时，一丝不苟。人们赞誉她是东山歌册唱艺第一流。

谢玉兰觉察到东山的歌册开始走向式微的征兆，直到临终时，还郑重地叮嘱后人：要把东山的歌册艺术传下去。

筱细俤(为1898—?)　　福州评话艺人。原名林细俤。福州市人。

筱细俤文化水平较高，能自编自演，尤其继承了福州评话注重教化的创作传统，留心采撷地方新闻轶事，编成脚本传演。他曾根据民间传说，编演乡贤林则徐公案系列。至今仍流传的有《珍珠被》、《贩棉纱》、《肉包记》等三部单本书。他以鲜明的态度描绘林则徐爱民如子、为民伸冤平反、不畏艰难险阻、办案深入细致、明察秋毫；涉案人物多为福州市井小民，故事情节曲折，语言通俗生动，充满福州“五口通商”后的风情，自具特色，深受听众欢迎。

林细俤的拿手节目传给黄天天、王天明等人。其门人再传林天灼、郭天元、官天英、郑

小天等，三传至陈曼娜等，久演不衰。《珍珠被》、《贩棉纱》并被搬上闽剧舞台。《珍珠被》于1983年经官天英口述录音。筱细俤的另一自编自演乡土评话《笃笃鸟》，其上半部经黄天天口述，陈竹曦整理，获1962年福州市文艺创作奖。

筱细俤擅长演家庭书，台风文雅，扮相俊秀，衣着雅净，书风干净利落，语言通俗，自创〔波浪叠〕唱腔，一唱三叹，一波三叠，抒情悠扬。其拿手书目除林则徐系列外，尚有号称“五玉”的《玉花瓶》、《玉葫芦》、《玉螃蟹》、《玉刀仔》、《玉鹦鹉》等。在他出山的清末至民国初年期间，正值福州评话盛期，人才辈出，流派纷呈，竞争激烈。筱细俤以自身特点，跻身于“八部堂”之列，与阮庆庆、徐炳铨、赖德森、黄菊亭、徐天生、徐天定和百宝营齐名。

谢金森(1899—1958)　　福州评话艺人。闽侯县人。

谢金森年轻时当过私塾先生，后改学福州评话，拜水部妹为师。他文化水平较高，记忆力特强，学习方法与众不同。在老师讲解书目的要点之后，即随师父到场在台下观摩，边听边默记，只要听一两遍就能熟记书目内容，甚至能背诵得滚瓜烂熟。

谢金森先学家庭题材和公案题材的书目，其中有《花梦珍》、《杨乃武与小白菜》、《六部会审》。他继承了乃师的优点，又加上自己的钻研和发挥创造，形成了自己的风格。他擅长讲长篇说部，从《封神榜》、《东周列国》到《大明英烈传》、《明末遗恨》计二十多部。其中《萧何月下追韩信》、《马跳澶溪》、《三打大名府》最拿手。他还善于即兴创作，上午看原著，下午就可上台演了。他既有书卷气，又善于运用通俗、生动的语言，做到雅俗共赏，妙处横生。

中华人民共和国成立后，谢金森在艺术上又有了新的成就。他于二十世纪五十年代演出的《三打大名府》、《追韩信》、《郑成功》等书目，曾经由福建人民广播电台录音播出。

谢金森乐于培养年轻一代，直接传人郑小秋、王东坡等人皆成名。

何天锡(1900—1962)　　南音艺人、教师。惠安县人。

何天锡为陈武定的得意门生之一，移居泉州后长期从事南音演出、研究和教学工作。他精通乐理，工于韵律，声乐、器乐俱佳。二十世纪三十年代即已名闻南音界。中华人民共和国成立以后，成就更加突出。1951年起，他开始支持泉州市文化馆的南音工作，促进“回风阁”、“升平奏”和“泉州南音俱乐部”(亦称“回风阁俱乐部”)三团体的联合，组成泉州市南音研究社。1952年起他即担任该社社长直至逝世。任职期间，与林文淑等名艺人密切合作，共同努力，深受同行敬重。

陈春生(1900—1980)　　福州评话艺人。原名陈德灿，乳名乞食。闽侯县人。

陈春生十五岁随父俊兆入城，当镜箱店学徒，经常到赛天然闽剧班看戏仿效演唱，很快入门。其天才被庆乐然闽剧班老板发现，特邀他客串《红裙记》，饰柳氏。他首次登台以形象俊秀、唱腔清丽赢得观众。这次成功，鼓舞了他走向艺术道路的信心，最后下决心以讲演福州评话谋生。

十九岁时，经熟人介绍，正式拜福州评话艺人林清为师，取艺名陈春生。

陈春生初学《毡笠记》。仅学一年，既掌握了师传的评话艺术要领，又能结合运用闽剧唱腔和表演技巧，一炮打响。他讲演《毡笠记》，有机地穿插上自己创作的“卖糖妹”一个角色，作了活龙活现的表演，一时出现“陈春生热”，女听众骤然大增。

陈春生的艺术革新起初并不为同行所承认，福州评话公会领导层以其所谓“出格”、“不像福州评话”为借口，不准他入会。为了谋生，他与当时在福州群众中颇有威信的李天禄结拜为义父子。经李氏奔波，他终于入了会，正式归行福州评话界。

他的创新也得到了徐炳铨等老一辈艺人的支持，因此又拜徐为师，二十八岁开始成为徐炳铨的“过炉弟子”。徐炳铨专心致志献出全部技艺，鼓励陈春生“打破界限，闯出新路”。这八个字成为陈春生艺术生涯的座右铭。他的艺术成就早在民国年间即与黄仲梅、黄天天一同被誉为福州评话界的“三杰”。他年居长，艺术亦摆首位。

陈春生成名后，地痞、流氓等恶势力经常找他“调书”、“强聘”(即白演不给钱)，因不堪重压，遂于民国三十七年(1948)愤而歇业，回乡务农。

中华人民共和国成立后，他带头发展农业生产，曾任农业互助组组长。1951 年，闽侯县文化馆请他再度出山，于是重新登台，时年已五十有余，却从此步入他艺术上最辉煌的时期。他笃信毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，并加以实践。他不顾年老，不倚名重，不吃老本，常年带把雨伞，穿双草鞋，跋涉于闽侯、闽清、罗源、永泰、古田等县和福州郊区的山村、林地、工棚、渔岛，体验生活，送书上门。他不计报酬，常作慰问演出，亦常义务授徒，受到同行和广大观众的钦敬。

陈春生善于同新文艺工作者合作，整故创新、改编移植，硕果累累。他再度出山以后，同新文艺工作者朱一震、陈侣白、吴迪、吴自然和江南生等人关系极为密切，彼此或短期相助，或长期合作，都善始善终，出了成果。其中“推陈出新”的书目包括《毡笠记》、《百花白绫帕》、《双珠球》、《虾米俤》、《火烧七星楼》、《情天义海》、《雪月梅》、《朝天山》、《七星湛卢剑》、《瑞云哀史》、《十五贯》等；现代题材的书目包括《红桔记》、《小小牛司令》、《九命沉冤》、《八女跨海》、《焦裕禄》、《新儿女英雄传》、《赤水岩》、《红嫂》、《罗汉钱》、《一字之差》等。其中根据话剧《种桔的人们》初稿改编的《红桔记》，又被改编为同名闽剧。

陈春生于 1958 年 6 月，赴漳州市参加福建省第一届曲艺会演，演出经过整理的传统书目《刘刚闹院》，获大会好评。同年八月，他携带该书目赴北京参加全国首届曲艺会演，获得很大成功。他与陈长枝的《老渔翁歼敌记》首次为福州评话在福建以外打开了局面。

陈春生重视福州评话艺术的教化作用。他认为，群众称评话员为评话先生，那么评话艺人就应当具有“为人师表”的品行。他从不讲有关奸淫邪道的书，不讲丑化僧门的书。特别是 1956 年加入中国共产党之后，进一步懂得为人民服务的道理，以宣扬新风尚的节目代替“三纲”之类的老书目。

陈春生在艺术上博采众长，结合自身的条件，不断创新，自成体系，成为福州评话陈派

艺术的创始人。在书目的结构方面，尤擅长刻画劳动人民形象。他所塑造的“果子妹”、“卖糖妹”等平民百姓的形象，大受欢迎。

陈春生注重培养德艺兼备的接班人，直接授业弟子有陈水俤(馆店水)、叶奕清(小神童)、梁玉、赵美美、陈杏元、陈淑贞、林木林、林银娇、陈美珠、陈美蓉、马剑平、陈荣国、方正等。他还有“过炉弟子”吴乐天、郑紫英、金可开、郑淇生、王怀明等。他对所有弟子一视同仁，循循善诱，鼓励弟子们要有“青出于蓝而胜于蓝”的雄心壮志和善于创新的闯劲。由于他热心培养后继人才，陈派艺术已枝繁叶茂。1980 年 3 月，中国曲艺工作者协会福建分会为此举办了“陈春生流派四代同堂演出会”，时已八十高龄，且癌症在身，他犹能每场演出《虾米俤》二十分钟，观众爆满，为他夹道迎送。过了一个月，他即离开人世。有关单位为他编辑出版了《陈春生评话选集》。

陈春生在艺术生涯中，还担任许多社会职务。1958 年 8 月出席中国曲艺工作者协会第一次代表大会，被选为中国曲艺工作者协会第一届理事会理事。1961 年被推选为中国曲艺工作者协会福建分会副主席。1962 年被聘为福建省文史馆馆员。他还历任中国人民政治协商会议福建省委员会委员，闽侯县人民代表大会代表。在文艺界，他是 1960 年全省文教群英会代表，又被推选为全国文教群英会代表。他还先后以代表身份参加了第二、三届全国文代会。

高般若(1902—1938)　　锦歌作者。原名高刚山，又名高启云。南靖县人。

高般若出生于一个乡村医生家庭，民国九年(1920)就读于漳州省立第二师范，民国十一年考进上海文治大学。民国十三年 5 月投考黄埔军校。民国十五年 7 月，随国民革命军北伐，攻长沙、战汉口、克武昌，挥戈北上。蒋介石策划“四・一二”反革命政变后，他决定南下福建，因交通受阻，转到南京，在陶行知创办的晓庄师范任教。次年，返回家乡，被漳州省立第三高级中学聘为教员，参加闽南工农运动，指导进步学生开展学生运动，后去闽西。民国二十一年 4 月，随工农红军入漳，在红十五军当翻译，开展宣传和发动群众工作，开始用闽南方言改编锦歌，诸如《农民歌》、《劝兄弟》、《十劝妹》等，在群众中传唱，配合红军打土豪、筹粮款。红军返回中央苏区后，他仍坚持在白云游击区工作。民国二十四年 8 月，到东山县东升小学任教，兼苏峰中学时事演讲员，宣传抗日救国，出版《东涛》墙报，编演《国破家何在》、《苦斗主力军》、《救救孩子》、《小英雄》、《岂有此理》等剧目。1937 年“七・七”事变后，他回到漳州与芗潮剧社柯联魁等人从事抗战宣传工作。编写《一个东北军的自述》、《抗敌八劝歌》、《好兄弟》、《亲姐妹》等锦歌新曲，亦称“救亡弹词”。民国二十七年 6 月 5 日夜，与柯联魁等革命同志被国民党反动派杀害。

林依银(？—1961)　　伬唱艺人。福州市人。

林依银青年时曾在戏班学艺，后改事伬唱。民国三十二年(1943)，福州伬艺乐唱联谊会成立时，即为基本会员。他生活上不修边幅，不拘小节，同行趣呼他为“济公”。他十分敬业，一有演出，即精神抖擞，全身心投入。擅长“一人戏”，演出时一边口中唱，一边有条不

紊、从容自如地手拉八角胡，击打渔鼓、磬和七音架。代表性曲目有《灵芝草》、《金龟母出路》和一些曲子。观众和同行称赞他："唱艺精，二胡精，鼓板精，弹、打、唱、做样样呱呱叫。"二十世纪四十年代后，亦与伬唱女演员徐细妹、桂凤、林妹等组成伬唱班演出。1950年福州市伬艺工作者联谊会成立时，成为该会首批会员。1960年，福州市曲艺团成立后，为该团伬艺大队成员。

黄天天(1904—1977)　　福州评话艺人、作家。原名黄绍石。闽侯县人。

黄天天九岁时，由姐夫林桂官(福州评话艺人)引荐，到福州拜"画金五"为师，既学画画又学福州评话。不久，他师从筱细俤专学评话，初学传统书目《贩棉纱》。十二岁出师，脚下垫着矮凳登台，立即崭露头角。

黄天天承传乃师筱细俤特长，以讲演家庭题材的书目闻名。早期常讲才子佳人，尤擅长刻画小家碧玉。其拿手书目早期有师传的《贩棉纱》及号称"五玉"的《玉葫芦》、《玉螃蟹》、《玉花瓶》、《玉鹦鹉》、《玉刀子》；还有乃师创作传授的林则徐公案系列，包括《珍珠被》、《肉包记》和《笃笃鸟》等。

黄天天进取心强，自知文化水平低，不能满足听众的要求，于是发愤自学文化。他到处寻师求友教文化，终于请到江南生为家庭教师。江老师是个福州评话艺术迷，有编写评话脚本的技巧。黄天天靠他指点学文化，不断提高文化水平，并学会创作。创作时，师生配合默契，共同构思。一个有演技，一个有文采，彼此合作，相得益彰。

鉴于福州评话界受武侠小说和外来文化的影响，黄天天自知专演"家庭书"难以完全满足观众的要求，则结合自身刚健、魁梧的有利条件，兼讲武侠书目，如《五岳奇侠传》、《风尘七剑》、《雁鹿鸣》等。对这类书目的表演，要求增大动作幅度，加快节奏，讲求粗犷明快，形成了黄天天的另一种表演风格，人称"文武全才"。

抗日战争爆发后，黄天天把爱国热情渗透进传统的和新创作的书目中，多演描写忠臣义士抵御外侮的古装评话书，尤其是他与江南生合作的《忠臣血》和自编自演的《英雄泪》更加精彩。黄天天应观众的要求，把这两部福州评话脚本按回目编成活叶书刊，由福州大桥头三友书店陆续印制发售。1938年，为避日寇，他全家搬到福州郊区步卓村爱徒郭天元祖家居住，继续完成这两部书稿。《忠臣血》和《英雄泪》不但轰动福州，而且流传到香港和南洋的新加坡等地。他还应闽剧"新国风班"特邀讲授《忠臣血》、《英雄泪》全部情节，帮助该团把二者改编为闽剧演出，大为轰动。

到了而立之年，即与陈春生、黄仲梅被尊为福州评话"三杰"。二十世纪四十年代，担任福州评话公会副会长。

中华人民共和国成立后，黄天天焕发艺术青春，更积极地编演新书。二十世纪五十年代，由福建省文学艺术界联合会组织改编了《村仇》，创作《两朵红花》，并亲自下乡配合当时土地改革和贯彻婚姻法等中心任务，开展演出宣传。二十世纪六十年代，他与陈竹曦合

作，改编了《龙江颂》、《逐鹿中原》等现代题材的书目，在高台作营业演出，创造了成功的经验。他还自编自演了《耿精忠》、《四兄弟》、《三搜学士府》等宣扬爱国主义精神的古装演出本。

黄天天重视培养福州评话的接班人。1958年加入中国共产党之后，更是视培养人才为己任。他先后授业的弟子有郭天元、林天雀、林天华、官天英、赵天禅、林永光、郑小天、吴天登、赵天池、竹和尚等。他对徒弟们精心传授，严格要求，促使他们都学有所成，郭天元等人还跻身于名流行列。1959年，黄天天担任福州市曲艺团团长期间，先后吸收了一大批男女学生，有的学福州评话，有的学伬唱，保证了福州市这两个主要曲种后继有人。

黄天天历任福州评话工作者协会会长、福州市曲艺团首任团长、中国曲艺工作者协会福建分会首届主席。

杨　念(1904—?)　　盲人弹唱女艺人。泉州市人。

杨念三岁时因病双目失明，十二岁开始学艺。她拜过多位民间说唱老艺人为师。民国年间，泉州市盲人走唱者有三十多人，其中杨念正当青春年盛时，唱腔甜美，说唱表达故事入情细致，尤受听众欢迎。杨念会唱南曲三百多首，其中《长台别》、《出汉关》等名曲唱得如怨如诉，更加感人。中华人民共和国成立后，杨念翻了身，告别了游丐走唱生活，由泉州市人民政府安排到泉州市盲聋哑工厂做工。她有心把文艺奉献于民间，常作业余演唱。她唱《十二步送妹》、《十二烟花》、《美人赏花》、《爱玉过五更》和《哭梧桐》等数十个曲目，很受群众欢迎。

程　敏(1904—?)　　飏歌工作者，别名程西坡。福州市人。

程敏自幼喜爱民间音乐，尤其是福州飏歌。民国十二年(1923)，他步入政界，业余时间聚集一些朋友吹拉弹唱，自我娱乐；后来加入"如赓飏"、"小潮音"飏歌社。程敏师从陈友发、郑彦先，以练唱腔为主，担任青衣和花旦角色。他擅长演唱的飏歌有《春香闹学》、《播堈祭》、《借衣》、《亲母闹》、《丑姻缘》、《人生妖》、《庵堂会》、《双播会》、《徙宅忘妻》等十几个曲目。他还兼司鼓板、小锣、小钹等。二十世纪四十年代，上海百代和高亭唱片公司来闽灌制唱片时，程西坡为入选之列。中华人民共和国成立后，继续热爱飏歌艺术，1959年应福建人民广播电台邀约，与陈赓女士联袂录制传统飏歌曲目《三怕妻》，票友吴香钦慕其名而珍藏此录音带。

小天生(1905—1968)　　福州评话艺人。原名唐金淦。福州市人。

小天生出身贫民，四岁母亡，八岁丧父，成为孤儿，在打绳索工人家当童工学艺。他酷爱福州评话，特别爱听徐天生的书；被徐天生发现，收为徒弟。因其勤学苦练，具有徐天生风格，即以"小天生"为艺名。

小天生消瘦乌黑，貌不惊人，嗓音低沉，但艺术悟性强，且能勤奋求艺，又获得名师真传，很快融入福州评话专业艺人的队伍。

小天生承袭了乃师的代表作《百蝶香柴扇》，根据自身的条件，扬长避短，又有所发挥创造。1962年，曾被福州琯前街居民连聘三夜皆讲演《百蝶香柴扇》。他曾以该书目参加福州市曲艺会演，荣获一等奖。小天生书路较宽，他讲长解说部，如《三斩薛仁贵》、《尉迟恭撞死紫禁门》等书目时，善于营造威武悲壮的紧张气氛。对一些滑稽书目，如《鞋匠拜师》他又妙语生花，诙谐俏皮。小天生还擅长讲演现代题材的书目。他熟悉劳动人民生活，能灵活运用丰富的群众语言、俗语、谚语，脱口而出，生动贴切。他讲的现代书，同样做到人物活脱，生活气息浓厚。1965年，他讲新编的书目《夺印》，当讲到“烂菜瓜”捧元宵丸要请支书时，他用铙钹当碗，几句话几个动作，便活画出农村泼妇的巴结劲。

小天生热心授徒，不计报酬，而且根据徒弟不同的素质，因材施教，先后授徒李长康（过炉弟子）、郑如兰、叶如珍、周民泉等。

吴佛法（1905—1984）　　祝由曲艺人。畲族。福安县社口乡桐湾畲族村人。

吴佛法幼时进过私塾，从小随其父学习畲族巫师的技艺，同时学唱祝由曲。二十岁即能独立演唱。他精通畲族神话、传说和故事，能够以祝由曲形式加以演唱，诸如《天帝造人》、《雷公与雷婆》、《彭祖与麻姑》等一百多个曲目，都能演唱自如。晚年，即把自己所掌握的曲目传授给自己的子孙。

陈天波（1905—1985）　　南音艺人、教师、作曲家。别名田云。泉州市人。

陈天波六岁丧父，即承父业，学做木偶戏头盔等行头。九岁入学，课余犹学手艺。十二岁辍学，即靠手艺度日。自幼爱好南音，十五岁拜林木仙（字启升）为师。四年期间，学会大部分南音“指”、“谱”和“散曲”，熟练掌握洞箫、琵琶、二弦、嗳仔（小唢呐）等乐器，并能为老师代课授艺。后来，又有机会求教于陈武定，拓宽学习领域。

民国十七年（1928），陈天波赴印尼泗水谋生。临行前，乃师嘱咐他“出外要诚恳待人，戒骄戒躁，不可妄接琵琶”。泗水侨胞的业余南音组织“寄傲社”同仁，对陈天波的技艺早有所闻，邀他入社，切磋技艺。他一直慎守师训，但能热心响应，以艺会友，切磋琢磨，共同提高。

民国二十一年，陈天波因患胃病返回就医。在重操旧业的同时，继续关心南音界的兴衰。鉴于当时当地南音社团的某些弦友染上毒瘾，他即与王赞福等人倡树新风，组织起新型的业余南音社团“回风阁俱乐部”。他一方面继续师事陈武定，同时积极培养南音骨干。在艺术实践中，与何天锡共同探讨南音的继承与创新问题。他们借鉴戏曲和兄弟曲种的表现形式，开始编演南音新曲目。尤其是在民国三十四年庆祝抗日胜利期间，与何天锡等人赶编赶排的南音演唱剧《皆大欢喜》，最受欢迎。

中华人民共和国成立后，陈天波在“百花齐放”“百家争鸣”方针指引下，更热心于创作反映现实生活的新曲目。1952年，泉州市文化馆促成“升平奏”、“回风阁”和“回风阁俱乐部”这三个组织合并，组成“泉州南音研究社”。何天锡任社长，庄金歪与陈天波同为副社

长。他负责创作任务，先后推出《侨眷蒋淑端》、《鲤城颂》、《海上放风筝》、《苍蝇游青阳》等南音新曲目，大受欢迎。其中《侨眷蒋淑端》经层层选拔，赴京参加第二届全国曲艺会演，获好评。他还被聘为泉州城区水门街业余文工队和消防大队业余文工队特邀编导，在1953年至1956年的四年中，创作、排演了以南音为主的宣传节目近百个，包括反映对敌斗争的《阴谋》，歌颂抗美援朝胜利的《美国佬怕扁担》和批判包办婚姻的《冲喜》等。

1958年，泉州南音研究社创办了南音乐器厂，陈天波以其丰富的经营管理经验，常出好点子，为老少同行所敬重。1960年，成立"泉州民间乐团"，陈天波为创办人之一。他与同仁辛勤培养了一批南音新秀，为"泉州南音乐团"的建立输送了骨干力量。

陈天波被南音界尊称为继承传统与"推陈出新"的楷模，二十世纪五十年代起，他配合何天锡，整理了《南音指谱大全》和《南曲选集》，陆续刊印，为南音爱好者提供了规范的曲目。二十世纪六十年代初，他与何天锡、林文淑等弦友，创作了南音新型套曲《江姐》，由福建省群众艺术馆主办的《群众演唱》出专辑向读者推荐。

1978年，于"文化大革命"中停顿的"泉州南音研究社"恢复了活动之后，年事已高的陈天波记录、抢救了濒于失传的南音散曲六百余首，整理曲本十多册，还创作了《一缕弦丝把情牵》等新曲。

陈天波乃中国曲艺工作者协会会员、曾担任过中国曲艺工作者协会福建分会副主席、福建省文学艺术界联合会常务理事。

郑世基(1906—1974)　　伬唱艺人。

郑世基原籍福建泉州，幼时随父亲到福州经营锡箔香楮商务，遂在福州成长。曾入私塾，略识文字。他自幼爱好弹琴唱曲，稍长习制衣艺，常在理发店、制衣店拨弄二胡、京胡哼唱。父亡后，便以单档伬唱为业，自拉自唱，常到台江法大菜馆、旅社卖艺，以灵巧取胜，颇受听众青睐。在台江洲边清唱堂访友时，结识同行牟金凤。

郑世基经伬唱女艺人林妹哥撮合，与牟金凤结为夫妇，迁居上杭路，正式搭档演出。因住处外墙上有圆形龙凤墙花，听众就以墙花为标记，称他们搭档的伬艺班为"筱龙凤"。

搭档后，开始演唱的是《百蝶香柴扇》、《芦花河》和《窦氏女》等。有时兼演平(京)剧清唱。郑世基拉二胡主弦当上手为"磨心"，牟金凤执"伴"(小六角胡弦乐器)作下手配合为"磨手"。郑世基善于通过唱腔、人物对白，甚至运用琴韵和操琴身姿，表现曲情，塑造人物，又善于插科打诨，营造喜剧气氛。牟金凤则以唱腔清亮动听、琴技娴熟见长。俩人配合默契，使"筱龙凤"这夫妻班社迅速走红。

民国三十年(1941)，日寇侵占福州，他俩避居闽侯白沙、侯官等乡镇卖唱糊口。日寇撤离后返回福州，共同编演时装曲目《上海时事》和整理传统曲目《白扇记》等。《白扇记》中勤勉本分、诚恳待友的林子志，是他们十分喜爱并精心塑造的人物。在表现林子志请盟弟对饮时，郑世基以白手帕代春卷皮，摹拟曲目中人卷食春饼，形象逼真，深受听众和同仁的赞

赏。在二十世纪四十年代中期后，他们的演唱扩大了伬唱的社会影响，在城乡可以和福州评话界名艺人科题仔“摆对台”。

民国三十八年夏，郑世基与牟金凤同赴福清、莆田、涵江、泉州、厦门巡回卖唱，承福州同乡会乡亲协助，处处叫座。在厦门东亚酒家“梅花歌舞厅”演唱时，座无虚席，场场全满。

中华人民共和国成立后，他俩继续以伬唱艺术为人民服务，而且热心培养接班人。1954 年，吸收了青年演员陈少华、陈贵英、高玉英等，突破原有双档自拉自唱形式，组成七八人的伬唱演出队，也采取了增加表白和节目长度，加大表演幅度，表演故事完整的新曲目。每一场演出仍保留一个夫妻双档演唱节目。他们经常演出的节目有：伬唱段子《上海时事》、《百蝶香柴扇》、《珠花缘》、《反皇城》、《灵芝草》、《张凤与秋香盘答》等，京剧清唱《苏三起解》、《追韩信》、《四郎探母》、《武家坡》等。中华人民共和国成立后演出的现代曲目有：《锦绣山河》、《刘介梅》、《歌唱鹰厦铁路》等。其中《歌唱鹰厦铁路》曾参加 1958 年 6 月福建省第一届曲艺会演，获好评。

郑世基 1943 年至 1950 年任福州市伬艺乐唱联谊会副理事长。1950 年至 1957 年任福州市伬艺工作者联谊会秘书长。1957 年至 1960 年任福州伬艺工作者联谊会理事长。1958 年 7 月出席在北京召开的中国民间文学工作者代表大会。同年，被选为中国政治协商会议福州市委员会委员。1960 年起任福州市曲艺团副团长，1961 年兼任福州市曲艺团艺委会副主任，1961 年当选为中国曲艺工作者协会福建分会第一届理事。

“文化大革命”中，郑世基与牟金凤的艺术资料包括录音资料全部散失。

吴深根（1906—1977）　南音艺人。厦门市人，祖籍南安县。

吴深根七岁拜著名南音艺人许启章为师，专心致志学习南音唱腔及各种乐器。他把“勤学苦练，用心钻研”作为学好南音艺术的“座右铭”。其唱腔及乐器演奏技艺俱佳，尤擅长洞箫。二十岁时已驰名于闽、台、港地区，在厦门南音界与纪经亩等高手齐名。二十世纪三十年代初，吴深根与纪经亩、洪金水、林添丁等弦友组织鹭江南乐研究社。与此同时，他还与纪经亩、洪金水、吴萍水、薛金枝等人为兴登堡、百代、胜利等唱片公司灌制了三十多盘南音唱片。

中华人民共和国成立后，吴深根于 1953 年参加华东区音乐舞蹈会演，1954 年参加华东古乐、国乐演奏会，均获好评。为了更广泛地传播南音艺术，早在二十世纪五十年代初期，吴深根就谱写了南音新曲《封建制度不合理》，并将毛主席《长征》、《沁园春・长沙》、《浪淘沙・北戴河》等诗词谱写成南音曲目，在群众中广为传唱。吴深根一生治学严谨，培养了不少南音新秀，如张孙典、林利、吴世安、黄清标、薛金枝、林玉燕、万红玉、庄亚菲、陈美谷、陈水老等，都出自他门下。

黄仲梅（1907—1953）　福州评话艺人。艺名“科题仔”。福州市人。

黄仲梅乃黄菊亭之子。曾得到父亲的亲传，并得到绣和尚潜心培养。黄仲梅先天条件

较差，嗓音低沉，唱句有气无力，初学一两本书，打不开局面。其后，他发愤图强，决心继承父业，钻研艺术，先学父亲遗留的稿本《邱丽玉》。他自知嗓子不好，便将书中所有吟唱词段，都改为道白，同时勤学苦练。他在练功的房间里正面和两侧都设置可照全身的大镜，讲演每句台词配合表情动作，从三面大镜子中观察自己，及时总结经验教训。他不用唱句，更加讲究道白，字斟句酌，务必练到形神俱佳方罢休。他敬重绣和尚，认真接受其传帮带的艺术实践。

黄仲梅讲评话，着重表现人物，善于运用性格语言，刻画不同的人物形象。其代表书目如《余定九》、《邱丽玉》、《杨香武三盗九龙杯》等。民国期间他与陈春生、黄天天被同行及听众共誉为福州评话"三杰"。他最著名的场面是讲报谈时事。打从抗日战争爆发开始，他就运用报纸的新闻题材，以评话形式向公众宣传天下大事，有时还评论时政，由于语言幽默、内容有趣，红遍全福州市。"科题仔读报"成为听众的口头禅，意思为"绝"(福州方言意为好到极点)。他的这一独特讲演坚持了好多年。黄仲梅聪明机智，对题材的捕捉有特殊的敏感和悟性。他能得知一个热点消息或听到一个奇特故事情节，稍经揣摩，不出半天就能打出腹稿，并上台讲演一台精彩的节目。黄仲梅的奇特创作方式成为福州评话"扮底"的鼻祖，不仅为同行敬慕，求教者、仿效者、师承者不计其数。福州评话名艺人阮宝清、吴鹏飞、吴自然等均师承于他。

黄仲梅是靠改革获得进步而逐渐成名的，其艺术主张是：不要拘泥于传统的框框，要从内容出发，敢于创新；讲书要以深入浅出为原则，将今比古，将古比今，把现实生活搬上舞台；要善于运用幽默和讽刺，做到大家都能接受的雅俗共赏。

颜荣谐(1907—1964)　　南词艺人。漳州市人。

颜荣谐出身于手工业者家庭，童年读过三年私塾，从小爱好音乐。十七岁时师从"霞东钧社"创始人杨瑞庵、高歪学习南词。当时，他继承父业腌晒冬菜、菜干销售，家庭经济较好，而且生产期只在冬季，有充裕时间学其所嗜。经二位老师的精心教导，加上自己勤劳苦练，很快就学会了南词的唱、念、弹、打(打击乐器)等技艺，通晓扬琴、琵琶、笙、箫等乐器的演奏，比较全面地继承了南词艺术。他是南词传人漳州的第五代传人，亦为"霞东钧社"第二代掌门人。

颜氏专长唱青衣。民国年间，他与同行排练《秋江》和《乌龙院》，又以踩高跷表演《活捉三郎》，并经常在漳州中山公园内坐唱，曾风靡一时。

1953年，在漳州市文化部门扶持下，"霞东钧社"恢复活动。演唱《秋江》时颜荣谐自操扬琴，以假声唱陈妙常，由谢君惠唱渔翁。并以此节目参加漳州市第一届民间音乐会演及福建省文化局举办的(漳州片)民间音乐调演。1956年春，颜、谢二位以同样形式参加福建省首届群众业余文艺会演，获优秀节目奖和演员奖。是年秋，他参加演出的《秋江》和演奏曲《文词》《普庵咒》、《关公围城》等，由中国唱片公司录制唱片，发行国内外。经过这些活动，颜荣谐受到极大的鼓舞，积极主动培养出一批优秀的南词接班人，他们是：黄亚猶、黄

柏松、陈宝英(女)、沈琼华(女)等十多人。

1960年底，漳州市曲艺团成立，颜荣谐担任名誉团长，负责教学、传统曲目整理、音乐改革、配曲等。1961年颜荣谐被选为中国曲艺工作者协会福建分会理事。1962年曲艺团“下马”，一部分人组建“民间艺人生产合作社”，仍继续活动。颜荣谐虽然抱病，仍不辞辛苦，传徒授艺，直至逝世。

吴自然(1907—1977)　　福州评话艺人、作家。闽侯县(现福州郊区)人。

吴自然出身贫民，刻苦自学文化。他当过杂工和锯木厂工人、职员，工余酷爱听评话，特别欣赏黄仲梅，经常跟到台下听书，并暗中摹仿。吴自然学写评话本为自娱。他记性好，听过几遍，便能照说，积累了黄仲梅的《余定九》、《杨香武三盗九龙杯》等几部书后，求黄仲梅收为门下，正式学艺，三十多岁才入行登台。他师承了黄派书风，结构严谨紧凑，情节曲折，波澜起伏，悬念强烈；说表挥洒活泼，语言通俗犀利。并能勤奋求艺，散场后经常到观众中听取反映，甚至当面征求意见，请师父审改。

中华人民共和国成立后，他曾任福州评话工作者协会驻会秘书，大量编写配合各个时期中心任务的福州评话序头和短篇评话。在创作上，起初得到福建省文学艺术界联合会作家朱一震的辅导，并被指定为联络员，负责福建人民广播电台固定节目《福州评话》，组织艺人编播。他不仅自己参与编演，而且推荐福州评话名家黄仲梅、陈长枝、小神童(叶奕清)等到电台演播，还荐举当时的青年演员吴乐天、胡天飞、郭天赐、赵天波、李乐山等为电台改编播出节目，使一些年轻的福州评话艺人脱颖而出。1951年，他受省文联的指派，跟陈春生、黄仲梅、陈长枝等名家到福州市郊远洋乡体验土地改革运动的斗争生活，集体创作中篇评话《孙亨梧》(后改名《九命沉冤》)，并由黄仲梅在福建人民广播电台连播，在土改运动中发挥积极作用。1962年，该书经陈竹曦整理，由福建人民出版社出版发行。

谢德兴(1908—1974)　　唱曲子艺人。原姓王，建瓯县(原籍江西省广丰县)人。

谢德兴自幼因病失明，父母双亡，乞讨为生。十一岁流浪至建瓯。十三岁时被谢姓盲艺人收养，改姓谢，并跟随其养父学习唱曲子技艺。谢德兴生性聪慧，尽得师父真传，而且有所发展。他聪颖强记，在请人读完长篇小说或在剧场听完戏，便能立即将这些长篇故事和戏文，改编移植为唱曲子内容。他嗓音洪亮，演唱时绘声绘色，深受群众喜爱，是唱曲子艺人中唯一能不靠算命而维持生计的艺人。

陈允在(1908—1980)　　锦歌艺人。漳州市人。

陈允在以细木工为业，擅长木雕，却一向嗜爱锦歌艺术，工余常到“龙眼营歌仔馆”向林廷、王清洁等锦歌师傅学习乐器演奏和唱腔技艺，逐渐成为“乐吟亭歌仔馆”的主要骨干，亦为锦歌亭派艺术的优秀代表之一。在艺术上，允在追求全面发展，不拘泥于单一的流派界限，虚心学习“堂派”〔杂碎调〕的各种唱法，增强了自身演唱技艺的表现力，在“亭派”唱腔中独树一格。他的艺术特点在于精雕细琢，尤其是咬字吐字清楚，对〔四空仔〕、〔五空

仔〕调门的演唱、演奏方法不断加以改进，能够根据唱词表达喜怒哀乐情绪的需要，分别采用拖、旋、顿、跃等唱法，形成一曲为多韵的奥妙。对大小过门和装饰音，也都一丝不苟。无论演奏或演唱，皆做到平稳顺畅，优美动听。

民国二十四年(1935)，陈允在与林廷、赖跃山、赖光辉等人，在上海百代公司录制锦歌唱片十五种，共二十四张，署名“漳州乐吟亭”。

中华人民共和国成立后，陈允在的艺术成就更加显著。他与同仁们培养出第一代女弟子，其中陈亚秋成为“亭派”锦歌艺术的佼佼者。1953 年，他与黄文学建立“乐吟亭东岳锦歌社”。1956 年春，他被选拔为龙溪地区代表队的成员，参加福建省首届群众业余文艺会演。1956 年 9 月，参加中国唱片公司在漳州录制唱片三张，指导女弟子陈亚秋演唱好《楼台会》，亦为该公司所选录。1961 年，陈允在被选为中国音乐工作者协会福建分会常务理事。

郑紫英(约 1908—1984)　　福州评话女艺人。福州市人。

郑紫英出身福州评话世家。其父郑为豪，原为木匠，失明后转学评话，出道后，取艺名细作九。郑紫英自幼受到评话艺术薰陶。其父收陈长枝为徒后，郑紫英也从旁受教，并与师弟长枝切磋技艺，后正式拜林清为师，与陈艳云为同门师姐妹。她们先后成名后，与艳玉并称“红、紫、艳”、“福州评话女中三杰”。郑紫英曾与师兄陈春生配搭对口评话，同台演出。

郑紫英文化不高，全靠师傅口传心授，她默记书目演出。拿手的书目有《丹桂图》、《五英劫法场》、《铁旦英雄》等。她扮相俊秀，唱腔优美，每本书都安排一段长诉牌。唱诉牌时不但唱调缠绵悱恻，而且铙钹动听多变，钹帕飞扬，身段优美，因而逐渐出了名。她又曾与陈春生的徒弟叶神童搭档演出陈春生传授的传统书目《金钗玉螃蟹》对口评话，十分默契。她与叶神童前后合作十多年，两人都因此提高了艺术声望。

郑紫英于二十世纪三十年代成名，并与师弟陈长枝由切磋技艺而发展感情，于民国二十七年(1938)结为夫妻，尔后在艺术上受到长枝的更多影响。中华人民共和国成立后，郑紫英参加福州市评话工作者协会，学讲了新书。1961 年参加福州市曲艺团。

高秥仔(1909—1948)　　十番八乐教师、演奏员。莆田县人。

高氏出身民间音乐世家，其祖父高文添，是清代同(治)宣(统)年间(1862—1911)莆仙民间音乐著名乐师，十番八乐教师，吹笙能手。高父亦精通民间音乐。高秥仔自幼随父习艺。他心灵手巧，聪颖好学，很快就掌握了《姜诗》、《姜孟道》、《蔡伯喈》、《苏秦》、《曹彬看灯》、《卖画寻夫》、《大且喜》、《自家知》、《断机教子》、《西厢听琴》和《英台山伯》中的《访友》、《吊丧》等曲目的一整套曲牌的演奏技巧，尤其对传统名曲〔北台妆〕、〔鹧鸪天〕(即〔风和子〕)等曲牌的演奏，更为前辈与同行所赞赏。他对莆仙民间民族乐器，件件娴熟精通，特别是对“飘笛”(笛子)的演奏技巧，如滑音、吐音、历音等，能根据不同曲情灵活运用，得心应手，且能用鼻子吹奏。二十世纪四十年代，曾作为莆田“凤仪亭”戏班特邀演奏员赴沪献

演，得到好评。高秥仔还善于制作乐器。

在不断的艺术实践中，他为十番创立一种发音清晰明了、情绪热烈欢快的顿弓演奏法。经他训练的乐队，演奏时弓法统一，行奏时步法整齐，独树一格。

高秥仔是一位既尊重传统，又善于革新的艺人。二十世纪二三十年代，当外来音乐腔调大量流入莆仙时，他能挺身而出，保护传统，到处演奏传统古曲。另一方面，他常与戏班、社团的艺人们切磋技艺，探索改革。他与著名乐师萧祖植配合，把十番八乐的各种管弦乐器，逐步引进莆仙戏，增强了莆仙戏传统音乐的表现力。

高秥仔为人正直善良，平易近人，凡慕名请他教习技艺者，他都精诚传授，不计报酬。在他一生中，共教习、培训了三百多个十番八乐班，桃李遍及莆仙城镇乡村。

刘守约(1909—1977)　　嘭嘭鼓艺人。福鼎县(祖籍浙江省平阳县)人。

刘守约出身于一个盐贩家庭，十岁随父母迁居于福鼎县沙埕港，贩鱼谋生。他自幼跟随父亲走乡串社，接触到嘭嘭鼓艺人及其生活，逐渐迷上这种曲艺。十六岁，拜浙江省平阳县某流浪艺人为师，苦学三年；出师后，在福鼎沙埕及其周围乡镇卖艺，也活动于浙江省苍南县部分乡镇。他德艺俱佳，受乃师赏识，发展成翁婿关系。婚后，夫妻勤俭持家，卖艺不辍。二十世纪四十年代，因日寇作祟，又遇天灾，贫病交加，致使其岳父亡故。其妻本来就有眼疾，丧父痛哭致使失明，家道中落，生活日益艰难，即以嘭嘭鼓卖艺为生。

中华人民共和国成立后，刘守约得到人民政府的关怀，他的爱国热情高涨，经常配合中心任务自编自演新书目，焕发出更旺盛的艺术青春。他的艺术特点是：咬字念音清楚，注意润腔，声音洪亮而清脆，甚得闽浙边界一带群众欢迎。

池芝官(1910—1965)　　福州评话艺人。又名炎炎。福州市人。

池芝官从小喜爱曲艺，常买评话脚本学讲学唱，少年时即参加村社的节日活动上街演唱。后来到厦门作裁缝工。民国二十三年(1934)，陈长枝到厦门演出，他向陈学会了《孟姜女》，在厦门等地演出。1935 年夏天，返回福州，因未加入评话公会，只能到福州市郊和外县演出。他善于表演，嗓子好，唱腔圆润，相当走红。民国二十六年 7 月加入福州市评话公会，先向杨柏龄学了《红玫瑰》。接着，聘请江南生编写了长篇评话《双精忠》、《无瑕替嫁》，短篇评话《傻仔战西番》，丰富了上演书目。

抗日战争爆发后，池芝官曾经同其他同行到闽清县演出，卖座情况经常高于其他同行。他的秘诀在于艺术上狠下功夫磨练，精益求精。他一贯独居一室练声、练唱，对着镜子练表演，练喜怒哀乐各种唱功与表情、动作，练就了过硬的艺术基本功。民国二十九年，他积极参加闽清县抗日剧团，在各乡巡回宣传演出达一年之久。

中华人民共和国成立后，池芝官在艺术上又有了长进，积极参加社会活动。二十世纪五十年代初，他即学演现代题材的书目《黎明前激战》。1954 年，他先后随黄天天等评话艺人到长乐县宣传演出。同年，他先后到厦门、石码、漳州等地演出。1957 年夏季，与上官生

一起上街宣传演出，坚持了一个多月。接着，又与上官生到连江定海、筱埕等地宣传演出。所到之处，都深受观众欢迎。

池芝官收了徒弟陈水官，将福州评话传统书目《双精忠》、《王昭君和番》、《王佐断臂》、《郭子仪》等传授给陈水官。徒弟刚上台时，他常到台下听书，第二天即当面讲评，促使徒弟不断提高演出水平。他对徒弟说："为人要有正义感，走正路，树雄心，特别要听党的话，多做公益事，同时要刻苦钻研艺术，认真演出。"

李若瓦(1911—1983)　　嘭嘭鼓艺人。福鼎县人。

李若瓦幼时进过私塾，粗通文字。起初喜看中医书籍，略知青草药治病之法，为自家和邻人解除病痛。闲时常听嘭嘭鼓艺人说唱，由兴趣而投入，十五岁正式拜师学艺，能边学边看唱本演唱。他的技艺最突出之处，在于善于运用生动、准确而丰富的词语，细致地刻画人物的内心活动和精神境界，所演唱的曲目，故事有趣，人物栩栩如生，因而在旧社会能够依靠卖艺度日。

中华人民共和国成立后，他在艺术上又有新的建树，不仅经常参加当地全县或地区的会演，1958年还被选为福安专区曲艺代表队的成员参加全省首届曲艺会演，获得好评，流行于闽东北的嘭嘭鼓也因此受到省文化艺术界所瞩目。

许康泰(1912—1978)　　飏歌艺人。福州市人。

许康泰乃许鹏翔之子，嗓子好，从小受父亲的艺术熏陶，学会了哼唱飏歌。福州市格致中学毕业后，考入上海复旦大学银行会计系。毕业后回福州，与上海海军舰长陈良藻之女陈瑜结婚。婚后，夫妻双双参加"小潮音"飏歌社，许康泰演小生，陈瑜演花旦。一个唱腔圆润，一个感情深切，配合十分默契。他们擅长演的曲目有《借衣》、《丑姻缘》、《播埛祭》、《麟儿报》(又名《夫人奶抽签》)、《炎凉叹》、《三怕妻》、《家庭宝鉴》、《痴聋福》、《徙宅忘妻》等，深受观众欢迎。中华人民共和国成立后，"小潮音"飏歌社改名"福州市飏歌研究社"。许康泰在福州市第八中学任物理教师，仍参加该社活动。

邵江海(1912—1980)　　锦歌、芗曲说唱艺人，词曲作者。漳州市(原籍厦门市)人。

邵江海家境贫寒，少年失学，十二三岁时即随父母卖鱼仔。他喜爱民间文艺，晚间常到附近歌仔馆学习歌仔戏，师承温红涂。由于天资聪明，勤奋好学，甚得师傅器重，终于学成出师。

民国廿六年(1937)，邵江海二十五岁应邀到海澄县浮宫后保村歌仔戏子弟班当导演，一出《孟姜女》引起轰动，名声大振，订戏者络绎不绝。

抗日战争爆发，厦门沦陷，国民党当局以所谓反对"亡国调"为由禁演歌仔戏。艺人失业，生活无着。邵江海凭着对闽南民间音乐的纯熟和才智，用漳州的锦歌和闽南民间小调为素材，创作了脍炙人口的〔杂碎调〕(也称改良调或子弟调)，使锦歌、芗曲获得新生。这种曲调不但风靡闽南一带，还流传到台湾省及东南亚华侨华人聚居地。

随后，邵江海又将其平时所编写的芗曲说唱曲目《人心节节高》、《钞票歌》、《十戒色欲》、《杂菜汤》、《十二送哥》、《抗日从军歌》、《一粒原子弹》、《做戏歌》等三十多篇，印成芗曲“歌仔册”，在闽南地区的城乡广泛流传。直至二十世纪八十年代初，漳州市的芗曲歌仔阵仍经常演唱他创作的《一粒原子弹》。

中华人民共和国成立后，邵江海获得了新生，龙溪专署安排他在漳州市芗剧团工作，又为他治病。新的生活更激发了他创作大量的芗曲说唱曲目。如：《扫盲歌》、《新婚姻法》、《山伯英台游漳州》、《歌唱祖国第一座钢铁城》、《伟大的治淮工程》等，表达了他对党、对人民的感激之情。

1957年，邵江海调任龙溪专区艺术学校教师；1960年，作为福建省代表之一，出席全国第三次文代会；同年，被选为中国人民政治协商会议漳州市委员会常务委员。

“文化大革命”中，邵江海受冲击。1980年平反，复职不久后病逝。

陈乌糖(1912—1980)　　盲人弹唱女艺人。晋江县石狮镇人。

陈乌糖三岁因病失明。稍长向民间艺人学唱南音和民间小调，十二岁开始卖艺，擅长自弹自唱南音《望明月》、《忽听见枝头》及歌册《雪梅歌》、《哭梧桐》等曲目。她的弹唱，词句清楚，善于表达伤感之类的内容，因此，她常借乐声诉说苦情。她演唱控诉封建制度对妇女的摧残的歌册《雪梅思君》，深受当时听众尤其是妇女听众的喜爱。

林垂便(1912—1982)　　嘭嘭鼓艺人。福鼎县人。

林垂便父母早逝，从小混迹江湖，学点武术，略有侠义气概。为了生计，十九岁开始学习嘭嘭鼓。他演唱最大特点在于文武兼备，别具一格。所有书目，注重表现泼辣刚烈和诙谐洒脱的人物。说唱之间，讲究精、气、神的融合，常运用武生行当结合生活真实来表现人物的形体动作，往往以嘭嘭鼓作道具，腾、挥、踢、跳于台前和椅桌之间，描绘角色的喜怒哀乐总是显得细致入微，维妙维肖。加上嗓音响亮，他的演出很讨人喜欢。他所擅长的主要曲目有《五虎会江南》、《大闹菊花园》、《嘉庆帝斩和珅》、《七子十三生》等。

陈艳玉(1913—1979)　　福州评话女艺人。福州市人。

陈艳玉粗识文字。其夫林依木，为杂货店伙计，收入菲薄，生育一子一女后更加拮据。她拟学讲评话，自谋生计。先求教叶三嫂未成。艳玉夫妇又求教男评话艺人林清。林清素来热心授艺，收下艳玉为徒；第一本教她《杨国显失金印》，第二本教她《沉香积玉楼》。陈艳玉对师傅始终厚礼相待。她交足学费，十分敬重师长。她克服了照顾丈夫与幼子的家务劳累，勤学苦练，而且要求多方学习，师出多门。她学的第三本书《丹桂图》，就是林清老师亲自介绍当时名师徐炳铨为她传授的。后来，她又向名师黄天天学得全套《扇坠玉鹦哥》，向师兄郑小秋学得《千里寻夫孟姜女》等。

由于她在讲书艺术上下苦功夫，所以弥补了扮相等自然条件的不足，出师不久，便被听众认可，在评话界站稳脚跟。

陈艳玉跻身于福州评话一代著名女演员之列，还得益于讲红时装评话《施剑翘三刺孙传芳》（简称《三刺》）。她在讲演"家庭书"站稳脚跟后，又立志讲好时装书。向郑小秋学了《上海时事》（即《花萝贞》），又向仓前康老师学了《三刺》，还请一位姓曹的文化老师辅导，终于成为福州评话历史上第一个讲时装评话的女演员，亦成为著名的"福州评话女中三杰"之一。

当时城台有三十二家书场，只要粉牌预告陈艳玉讲演时装评话《三刺》，必定满座。

中华人民共和国成立后，陈艳玉参加了福州市评话工作者协会，曾到福建人民广播电台录音演播。二十世纪六十年代，加入福州市曲艺团。

洪德地（1913—1980）　　南音乐师，同安县人。

洪德地家贫，只读过几年私塾，自幼喜爱南音。儿童时期即积极参与风岗村南音活动。少年时代拜城关澄怀轩叶壬水为师。几年功夫，修炼得"指"、"谱"皆精通，并学得大量散曲及"过枝曲"。后又主动亲近社会上许多南音前辈，虚心求教，博采众长，不断提高艺术水平，终于成为精通器乐又工唱腔的南音艺术人才。特别是琵琶演奏技巧，公认为同安县一绝。他"套指"、"和谱"极讲究"阵势"摆布，能使乐章跌宕起伏、委婉动听。他的"和曲"技巧也被行家视为"奇才"。由于他博闻强记，了解各地区特色和各流派风格，执琵琶能适应来自各方的弦友。许多名唱员都赞叹说："若得洪先生执琵琶和曲，宛若身坐细轿游平川，万无一失。"由于他技艺精湛，应变能力强，与张在我、彭清水、蔡浦丑、施金木一同被誉为同安南音才子。

民国二十一年（1932），洪德地应聘到厦门鼓浪屿开馆传艺。民国二十九年到石码谋生，亦利用夜间传授南音。

民国三十八年，洪德地返回风岗务农，积极振兴风岗南音，培养人才，其学生张清德、洪作富等皆有成就。

中华人民共和国成立后，洪德地大展宏图。他于1951年迁入城关居住，积极筹建城关南乐社。1953年同安城关南乐研究社成立，洪德地配合杨甘澍、陈维碧共同培养新秀。洪德地因长期为生活奔波，积劳成疾，建社不久便身染肺结核病，但他仍然强支病体，整理教学资料，以改革创新精神写词、谱曲。

1956年，他谱写现代题材的南音表演唱《八婶婆》，先后参加同安县、晋江专区、福建省文艺会演，皆获奖。1958年，他用传统曲牌加以改革创新，为毛主席诗词谱曲。《送瘟神》一曲，于1960年由台籍老艺人王花玉演唱，参加县文艺调演得奖。洪德地平生所创作曲目，大多数是自己作词又配曲，立意清新，文辞精练，曲调明快多变。

洪德地重视培养人才，陈晋芳、柯秀琴、施水月、洪明艾、胡名炮、卓樟民等都是他较有成就的学生。

萧祖植（1913—1982）　　十番八乐乐师。艺名吹生植。莆田县人。

萧祖植父祖皆以吹唢呐为业。他七岁即随父学艺。十二岁拜艺名叫“吹生财”和“鼓头九毬”为师。他学习勤奋，技艺日见长进，十七岁时，各十番队和戏班即竞相争聘。

萧祖植一生好学善问，博闻强记，对莆仙地区的曲艺音乐、戏曲音乐的佛教、道教等民间音乐了如指掌，并能娴熟地吹、弹、拉、打各种乐器。

萧祖植出艺不久，即与高毬仔共同研究改良十番八乐。三十年代在高徒许文樵(艺名飘笛樵)协助下，把十番八乐中的各种管弦乐器，逐步引进莆仙戏，提高了莆仙戏音乐的表现力，促进了莆仙戏乐队的发展与提高。他对撰曲、创腔有独到的见解；既反对固守陈规，又反对抛开传统去抄袭其他曲种的全盘异化。他常说：“‘变通’(指创新)依传统，‘生造’(指无依据的创作)行不通。”他先后为曲艺、戏曲、舞蹈等参加会演节目“变通”了不少好乐曲，多次获奖。

萧祖植重视授徒传艺，毫无保留地将自己所知、所能传授给下一代。其学生大多成材。如以唱工见长的黄玉珍、黄美玉、郑金玉、陈星火等，著名乐师许文樵、林国梯、龚凤藻、郑文富、吴鸿飞、李尚清、陈承恩等，都是他亲传的门徒。

萧祖植热心文化遗产的发掘、抢救工作。在发掘、整理民族民间文化遗产中，他利用业余时间，与黄文栋、雷澄清等人合作，耗时十年(1951—1962)，广泛搜集莆仙地区曲艺、戏曲名老艺人的传统唱腔和器乐曲牌一千二百多首，其中十番八乐唱腔曲牌四百多首，汇编成册，由原晋江地区戏剧工作者协会莆田分会分三部刊印。

萧祖植半个多世纪的艺术生涯，毕其精力，为推动莆仙地区的曲艺、戏曲和民间音乐向前发展默默耕耘，卓有成效，莆田地区同行为他树立一道墓碑，铭文：“一代名师”。

萧祖植曾被选为中国曲艺工作者协会福建分会理事、中国人民政治协商会议莆田县委员会委员。

张上下(1914—1983)　　锦歌、芗曲说唱艺人。长泰县人。

张上下世代务农，十六岁父母双亡，流浪到龙溪县嵩屿乡替人看管果园，结识了台湾艺人廖益宁等人，向他们学习民间音乐、说唱艺术和戏曲表演。后与艺人邵江海交往深厚，在漳州、石码一带同负盛名。

抗日战争时期，张上下回到家乡官塘组建歌仔戏班，自任编导，随后，又应邀在附近的扶坊村、下房、张坑、下花等地的“歌仔馆”、“大鼓吹队”教馆。因其嗓音洪亮，技艺精湛，尤其擅长演唱锦歌的〔七字调〕、〔杂碎调〕和芗曲的所有曲牌，远近闻名。当时的国民党当局以所谓“禁唱亡国调”而下令取缔歌仔馆，禁演歌仔戏。张上下失业后靠卖艺和乞讨为生。

中华人民共和国成立后，张上下的精湛艺术得到人民政府的重视与支持，被安排在长泰县文化馆作职业艺人。他自编自唱锦歌和芗曲曲目，诸如《灭四害》、《原子弹爆炸》、《赶走东洋鬼》等，并先后于 1958 年和 1960 年两次赴省参加福建省群众业余文艺会演，获演出一等奖和创作奖。

1959年间，台湾艺人廖益宁，通过金门广播电台向我方提出希望再听到张上下兄弟的歌声。福建省有关部门即派人到漳州，录制了张上下唱的芗曲《孟姜女》和《山伯英台》全套唱曲，通过中国人民解放军福建前线广播电台，向台湾、金门、马祖播放，沟通两岸人民的心声。

1966年初，张上下被选为福建省艺术代表队成员，即将晋京比赛时，“文化大革命”开始，未成行。此后，张上下受到冲击。1979年，张上下复职。该县文化领导部门，将其精彩的锦歌和芗曲说唱唱段进行整理、录音，制成盒带珍藏。

杨甘澍(1914—1985)　　业余南音艺人、教师。同安县人。

杨甘澍幼年丧父，青少年时先后当小伙计、修理钟表，为学南音拜叶壬水为师，几年间，学遍了四十二套“指”，十三套大谱，并学得大量散曲，成了年轻的饱学先生。他精通四管，尤善洞箫。以箫“和曲”时，其音量大小因唱者不同而异，对发声粗犷者配以浓烈之音，对音色清越者配以柔和之音，对发声细微的则配轻微之音，从不盖唱。民国二十一年(1932)叶壬水、洪德地应聘外出教馆，他的修表店成为南音艺术交流的地点，各地弦友都同他交往。到同安来的南音弦友，经常指名邀请杨甘澍执箫伴奏。

1953年，城关南乐研究社成立后，他与陈维碧积极协助洪德地开展活动。

1956年，个体工商业户合作化，他加入城关钟表社，仍积极开展南音工作。1971年被评为省级劳动模范，同年加入中国共产党。1974年，他退休后更是集中精力投入城关南音事业。1980年，洪德地逝世后，杨甘澍更把培养南音新秀视为己任，教学十分认真，培养出一批批出色的人才。同安县的最后一位老秀才王子乾曾为他与洪德地领导的南音社题词：“德地逢甘澍，硕果必丰盈”。

吕德明(1915—1983)　　南词艺人、教师。南平市人。

吕德明自幼喜爱南词音律，他师承陈广发、张典丞。在从师时能在较短时间内掌握好南词唱腔和各种曲牌。民国三十七年(1948)起，他相继在南平下道小学、超骧第一中心小学、超骧第三中心小学、建设小学任教师，继续参加当地南词的艺术活动。同年，他参加邱德民组织的南词业余班社“庚韵琴社”，成为该班社的骨干。他善于掌握各种乐器，吹拉弹唱俱佳，是一位多面手的琴师。1960年，他调到南平市艺术学校担任南词教师，负责培训南词音乐班。1964年，调到南平市南词实验剧团工作。在南平艺校和南词实验剧团任职期间，他在南词传统曲目中相继改编了《井台会》、《秋江》、《牡丹对芍药》、《袖吐》等曲本，并亲自设计唱腔、锣鼓介头及伴奏音乐。他还热心于南词的改革和发展创新，与老艺人邱德民合作改编了器乐曲《吉庆花》出版；对唱腔、道白、锣鼓经的吸收等方面出了良策。

张锦辉(1915—1930)　　竹板歌女演唱者。永定县人。

民国十六年(1927)，张锦辉进入其堂兄张鼎丞在家乡金砂创办的平民夜校，既学文化、学革命道理，也学会演唱宣传革命的竹板歌、山歌和歌曲。同年，张鼎丞和卢肇西等共

产党人领导金砂乡群众举行暴动，建立基层的红色政权，张锦辉成为红色竹板歌演唱者和红色山歌歌手。她人到哪里，即唱到哪里，大受群众欢迎。民国十八年(1929)，红四军解放永定县后，张锦辉即加入少年先锋队，正式参加红色宣传队。民国二十年春，张锦辉加入共青团。同年农历四月十四日(公历5月22日)，她随宣传队到西洋坪开展工作。当晚召开群众大会，她演唱《军阀的罪恶》、《救穷歌》等曲目，大受欢迎。次日凌晨，国民党民团团总马保生和陈荣光相勾结，围攻西洋坪和宣传队。张锦辉与该乡苏维埃主席马灿坤一同被捕，受重刑，宁死不屈。同年农历四月十八日，张锦辉遇害。她大义凛然，高唱歌颂革命、斥责反动派的竹板歌、山歌走赴刑场。

钟延明(1916—1976)　　绍鹊苟作家。畲族。福安县人。

钟延明幼年家贫，全家节衣缩食供他接受三年的私塾教育。在学期间，日夜苦读，把《三字经》、《幼学琼林》和四书五经背得滚瓜烂熟。辍学后，即被穆阳乡燕科、苏堤等山村聘为私塾小先生。民国二十一年(1932)，为了家庭生计，他弃教从商，开始做小生意。延明为人厚道，买卖公平，且常为弱小者打抱不平，敢于同当地的恶势力作斗争，深受当地穷苦的畲、汉群众所敬重。中国共产党的地下组织亦对他进行考察与培养。民国二十七年(1938)，他秘密参加了中国共产党及其领导下的抗战游击队。为了结合曲艺活动，开展好党的宣传工作，他改编和创作了许多绍鹊苟曲目。其中历史题材的曲目包括《三请孔明》、《薛仁贵征东》、《九千记》、《正德皇帝下江南》等，在畲乡广为传唱。中华人民共和国成立之前和二十世纪五六十年代，他还创作了不少反映现实生活、批判旧世界、歌颂共产党、歌颂社会主义的新曲目。

纪芋如(1917—1984)　　芗曲说唱、锦歌和大广弦艺人。同安县人。

纪芋如自幼学艺，六岁起就参加演唱。十一岁被台湾省艺人在厦门创办的歌仔戏霓声社吸收为演员，得到温红涂、赛月金、子都美的指点，学习歌仔戏的许多唱腔。他除了戏里演丑角外，对芗曲说唱、锦歌和大广弦说唱都有较深的造诣。中华人民共和国成立后，多次参加厦门市和福建省的业余文艺会演，并获得奖励。他所编演的节目，注重歌颂先进、激励后进，生活气息浓厚。1956年3月，他被选为厦门市代表队成员，参加全省职工业余文艺会演，演出了《陈丽华检举特务》。该节目于同年4月又被选拔参加全国职工业余文艺会演，获创作一等奖和演出一等奖。在北京期间，同全体与会者接受周恩来总理的亲切接见，并合影留念。此后，他参加了厦门市职工业余曲艺团、厦门市人民广播电台业余广播说唱团，演唱演播了有关锦歌、大广弦和芗曲说唱的《老鼠入牛角》、《金门宴》、《深情厚意送群英》等三十多个曲目。

牟金凤(1919—1978)　　伬唱女艺人。福山(原籍浙江省宁波)人。

牟金凤十五岁被卖到福州清唱堂，学拉提琴，习唱闽曲、京调。习艺两三年后即应商家大户之请，独立自拉自唱。牟金凤以唱腔清亮动听、琴技娴熟见长。牟金凤与郑世基结为

夫妻组班搭档演唱，更是珠联璧合。他们的“筱龙凤”夫妻伬唱班自二十世纪四十年代始红遍福州市及其周边各县。牟金凤的代表曲目《百蝶香柴扇》、《白扇记》、《苏三起解》有伬唱经典之唱的称誉。民国三十八年(1949)夏，牟金凤与郑世基在厦门东亚酒家“梅花歌舞厅”作营业性演出时，三天场场爆满。一些旅居新加坡、香港、澳门、马来西亚，而在厦门经商的华侨及其家属因买不到票，专门联合包场欣赏“筱龙凤”伬班演唱，成为伬唱曲坛一段佳话。

陈而添(1919—1983)　　南音教师。晋江县人。

陈而添出生于深沪湾一渔民家庭，受御宾社南音活动的影响，从小爱好南音。十二岁拜苏德兴为师，既学唱艺，也学吹拉弹奏。中学阶段，先后就学于厦门鼓浪屿英华书院和泉州培元中学高中部，一边学文化，一边研究南音。其弟陈而暖，时亦为南音新秀，兄弟常切磋技艺，共同提高南音艺术水平。

陈而添高中毕业后，在家乡深沪中心小学任教。教学之余，积极参加并推动当地的南音工作。他自幼爱国热情高涨，抗日战争爆发后即与南音同仁积极开展抗日救国的宣传活动。日本侵占东南亚各国之前和抗战胜利之后，都曾应南洋华侨之邀，前往菲律宾、马来西亚等地教授南音。先后担任过宿务国乐南音社、怡朗金兰郎君社、礼智万江轩郎君社、菲华国风郎君社、怡省南乐崇德社等华侨华人南音社团的南音教授，为华侨华人培养了大批南音艺术人才。

陈奋吾(1920—1981)　　曲艺作家。原名陈宝寿。福州市人。

陈奋吾出生于一个知识分子家庭，幼时入福州台江双文小学读书，受中共地下党员郑太初等教师的影响，高年级时即积极参加学生运动，宣传抗日救亡。小学毕业后，考入福州无线电传习所，结业后被分配到龙岩保安队当报务员，后调到福安保安队仍为报务员。民国三十四年(1945)抗日战争胜利后离职回福州，历任挑挽(人力装卸)、钩木(放木排)、网箱(包装)、缝纫等工会的坐办(专职秘书)，后入戏剧公会办事。在此期间，他结识伬唱演员郑世基、牟金凤夫妇，进入伬艺界，先后在筱龙凤、陈润春伬艺演出队做后台、后勤工作兼伬艺曲目创作。

中华人民共和国成立初期，伬唱原来走唱、堂会和社火的服务方式已不能适应社会制度和群众文化生活的变化，一时演出困难。郑世基、牟金凤、陈润春、黄连官等一批伬唱艺人便退出伬唱队，组合成闽剧团，寻求谋生的新路子。为适应高台演出并打入书场，他支持陈润春采取加强伬唱演出的故事性和趣味性，加大表演幅度的做法，与陈润春合作，把一批伬唱传统的短截曲目，加上表白、表唱，串成全本的完整故事。

1950 年后，陈奋吾先后整理了《苏百万》、《淑贞哀史》、《牧羊子》、《花木兰》、《二次见姑》等。又根据戏曲剧本改编了《秦香莲》、《红裙记》、《玉堂春》等伬唱脚本。他还为郑世基、牟金凤的筱龙凤伬唱队整理了《上海时事》、《林水智卖猪母》、《燕梦兰》、《反皇城》等曲目，

创作了《刘介梅》等现代题材的曲目。1958 年，他创作的《歌唱鹰厦铁路》和《锦绣河山》，整理的传统伬唱《钱顺姐》，分别由郑世基、牟金凤和陈润春等人演唱，参加了 1958 年 6 月的福建省第一届曲艺会演。会演后，他又整理了黄连官口述的传统伬唱曲目《思凡》，加工整理了福安地区代表队参加福建省第一届曲艺会演的现代伬唱曲目《杨母大破水利关》，由黄连官、陈润春分别演唱，同年 8 月，出席全国第一届曲艺会演，由黄连官自拉自唱《思凡》被选拔参加在中国文联小礼堂演出的名家名段展演专场。陈润春演出的《杨母大破水利关》参加在天安门前的联欢活动。

1960 年，他成为福州市曲艺团的正式员工。1978 年，他的历史问题经复查平反，被正式安排为福州市曲艺团的专业作者。这一年，他整理改编的单档伬唱《梁山伯与祝英台》，由陈贵英演唱，上座率突破纪录。1980 年，他创作现代伬唱《思归》，由郑依钗演唱，分别参加福州市第十届、福建省第三届曲艺会演。1981 年，他编写了《秦香莲卖唱》，由陈润春演唱，参加福州市第十一届曲艺会演，获创作二等奖。

雷石维(1930—1980)　　畲族曲艺音乐作曲兼演奏员。畲族。俗名仕名。霞浦县人。

雷石维小时进过私塾，有一定文化基础。他从小喜爱绍鹊荀等畲族说唱艺术和畲歌，对吹拉弹奏亦大有兴趣。幼时即能用树叶、大麦杆、蒜膜做品笛，吹奏畲族曲调。十六岁时，专门拜师学艺，得乃师真传，二十岁即能全面掌握管弦和打击乐器。

1956 年，他所在的霞浦县盐田乡成立了青胶民族文工团，聘他为该团乐队的指导老师，兼首席演奏员。在艺术实践中，他还积极推动畲族说唱艺术的发展。1960 年，该文工团停办后，他仍在畲族乡村开展业余的演奏演唱活动。他整理创作了一批畲族绍鹊荀、祝由曲的曲调和曲牌。其代表作有《绣鞋换》、《梅花吟》、《红绣鞋》和《柳青娘》等。

陈亚秋(1939—1972)　　锦歌女艺人。漳州市人。

陈亚秋原为漳州市茶厂工人，1953 年，漳州市龙眼营锦歌研究社成立之后，她为第一批女艺员。由于林廷、赖跃山、石扬泉等老艺人的精心培养，加上自己的勤学苦练，进步较快。1956 年，她参加福建省首届群众业余文艺会演，获演员奖。同年底，参加中国唱片公司在漳州录制锦歌唱片《陈三五娘》时，得到了王棕箦和陈允在两位老艺人的指导，学会了“堂派”的〔杂碎调〕、〔阳关〕和“亭派”不外传的〔平歌・四空仔〕，融两派艺术特色为一体。她嗓音清亮甜润，咬字清楚，韵味浓郁，成为新一代的锦歌新秀。

徐炳铨(生卒年月不详)　　福州评话艺人。艺名双门大。福州市人。

徐炳铨排行老大，因家居福州城门乡双门前，邻人称呼他“双门大”，即以此为艺名。他与阮庆庆、赖德森齐名，被誉为“八部堂”中的“前三杰”。徐炳铨勤学诗书，钻研国史，学识渊博。尤其是对各个朝代的礼乐官阶等各种制度和各地的民情风俗，都了如指掌。对诗、词、歌、赋，以及圣旨、公文、尺牍、牒文、经文等各种体裁的文章和各种应用文体的规格、款式，也有过专门的研究，信手拈来，讲得头头是道。他所讲的书目大多为历史题材。自尧舜

禹汤，至唐宋元明清历朝历代的故事，他都讲过。他以自己掌握的文史知识，穿插于所讲的书目之中，有时还分辨其在各个朝代的差别，引人入胜。还善于吸取福州民间传统音乐的营养，创造出〔平和调〕、〔滴滴金〕等评话曲牌和吟诵的唱腔。无论说唱或吟诵诗词，其音韵都有较强的感染力。观众称呼他为"书卷气十足的评话大师"。由于他讲书能做到雅俗共赏，拥有文化层次较高的广大观众，深得同行们的敬佩。

百宝营(生卒年月不详)　福州评话艺人。福州市人。

百宝营系艺名，乃黄天天(1904—1977)的师辈，因英年早逝，行艺时间较短，姓名已佚。他唱腔独到，跻身"八部堂"之一，与后洲庆、双门大、绣和尚、科题、筱细俤、徐天生兄弟齐名。后辈有慕其唱腔，自称"小宝营"者。他的唱腔高亢流畅、节奏严谨、抑扬顿挫分明、拖腔激越，以腔传情，具有独特韵味。说白与表情有锋芒，书风倜傥。拿手书目有《三斩薛仁贵》、《假知县》、《扇坠紫金鱼》、《紫金鼠》、《嘉桂岭》等。其中《紫金鼠》传与黄天天，《嘉桂岭》传与陈长枝，又传至陈曼娜，皆脍炙人口。

老八旦(生卒年月不详)　伬唱女艺人。本姓徐。福州市(原籍安徽省)人。人们只称呼其艺名老八旦，真名已佚。

老八旦来自安徽，到福州栖宿于城墙脚无僧尼居住的破旧荷兴寺内。光绪年间，带领其女儿、儿媳、孙女卖艺。多在福州三保、琯后街、义洲、田垱、上下杭路沿街或酒楼、菜馆、旅店内演唱，为校场沿伬唱中颇有名声者。她的后辈徐细妹(艺名玉莲花)、徐邀弟、徐玉珍(又名依党)，以及麻金、马金凤、青盲妹等，都有较好的演唱技艺。

温红涂(生卒年月不详)　锦歌、大广弦艺人。厦门市(原籍台湾省台南市)人。

温红涂于民国十五年(1926)来到厦门，时约二十五岁。他到厦门后不久，即在局口街开店经营古董。他既是商人，又是一位素养较高的锦歌艺人。同年，在局口街建立起"和平社"歌仔馆，邀集厦门的锦歌同行开展演唱活动，并收徒授艺。温红涂精通台湾歌仔唱，尤其是爱好以大广弦演唱形式唱歌仔，终成为大广弦说唱的一位创始人。

温红涂的演唱技艺在厦门市和龙溪、海澄二县(1958年合并为龙海县)有较大的影响，他还招收徒弟传授大广弦和锦歌的演唱技艺。在他的许多学生中，成绩最突出的有漳州市的邵江海和同安县的纪芋如。

陈世贤(生卒年月不详)　大广弦艺人。别号"大广弦"。厦门市(原籍台湾省)人。

民国三十四年(1945)秋，陈世贤由台湾移居厦门，时年大约五十岁。他原是台湾歌仔戏艺人，因年龄稍大被解雇。流浪到厦门以卖药说唱为生。他只用一把大广弦自拉自唱，诸如码头、宫庙前、马路比较宽阔的地方，都可作为演出场地。他嗓子好，大广弦也拉得好，一个人能够自拉自唱近二百个曲目。最常唱的有《英台哭灵》、《先生看病》、《英台宴请山伯歌》和《安童买菜》等五十多个曲目。最拿手的曲目是《英台哭灵》(又名《英台廿四拜》)，他每自拉自唱一拜，就运用一种哭调，同时，还能运用大广弦线弹奏出各种锣鼓声音，配合演

唱气氛。

中华人民共和国成立后，陈世贤留在厦门。二十世纪五十年代初期，厦门码头工人和街道的中老年妇女，多数是文盲。他就运用自己的说唱艺术和通俗易懂，丰富多彩的语言，配合码头和街道宣传婚姻法，他把婚姻法每一条都用通俗易懂的闽南方言编成唱词演唱，深受码头工人和街道阿婆阿姆欢迎。

抗美援朝宣传活动中，他编写《一人参军，全家光荣》的大广弦说唱，利用卖药的时间，在码头、街道配合宣传演唱。此外，他还创作《厦门大八景、小八景》的大广弦说唱，歌颂厦门是美丽的海上花园。

由于“大广弦”演唱形式受群众欢迎，一些业余文艺骨干开始学习仿效，直接间接地师从陈世贤。



附　　录





附　　录

福建省人民政府文化事业管理局关于当前戏曲改革工作的指示

(53)局文艺字 105 号

本省戏曲遗产相当丰富，其中以闽剧、戈甲戏、大小梨园戏、莆仙戏、芗剧、评话、南曲等主要戏曲种类，均具有浓厚的地方色彩，和人民的生活有着密切联系，继承这种遗产，加以发扬光大是十分必要的。

三年来，由于中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的正确指示，全体文艺干部和民间艺人的努力，本省各地的戏改工作已获得一定的成绩。在全省范围内，运用了多种多样的民间艺术形式，和广大民间艺人的力量，直接参加了当地各项政治改革运动，配合了各项中心工作，受到广大群众的欢迎。据不完全的统计，全省帮助艺人演唱二百五十七出进步新剧目，二百零四出进步新曲艺，其中闽剧以七十五出新剧目，演出一千次，就教育群众二百万人以上，对启发人民的政治觉悟，配合各项中心任务，起着一定程度的积极作用。全省轮训艺人约一千八百人以上，初步地开展了团结、教育、改造民间艺人的工作。大部分专区尚能注意掌握戏改重点对象及重点剧团的典型试验，并获得若干经验，对贯彻“改人”、“改制”、“改戏”，具有一定的推动作用，初步奠定了今后继续开展戏改工作的有利基础。但在工作中亦存在若干缺点和错误，最主要的表现：在思想认识上，对中央的戏改方针、政策尚不够明确，在组织领导上贯彻不够有力，在具体执行中存在若干盲目性及紊乱状态；全省剧目的审定工作缺乏统一领导，在具体执行中表现缺乏统一标准，对编导力量的政策教育和具体掌握不够，在编改剧本工作中还有某些反历史主义的、公式化、概念化、以致丑化与侮辱劳动人民的错误。某些文教行政机关在戏改工作的领导上，尚存在放任自流，以及部分区乡干部强迫命令，乱予禁演的偏向。个别地区的戏改对象不明确，没有从当地主要的戏曲种类着手改造工作。

根据以上基本情况，本局对全省当前戏曲改革工作，特作如下指示：

（一）加强戏曲改革工作的领导，继续贯彻戏改政策的教育，各级文教行政干部，专业的文艺干部，必须重视研究中央的戏改政策，结合当地实际情况，对所属地区的戏改工作，进行一次较深入的检查、总结。并酌情运用各种方式，如报告、座谈、示范演出晚会等对干部进行政策教育，以统一方针政策，统一思想认识。各级文教机关应注意审查上演剧目，积极依靠广大艺人的通力合作，共同初审、修改与编写剧本，并适当地展开戏曲批评。在进行改革中，一般地不应当依靠行政命令与禁演的办法，除中央已通令禁演的剧目予以禁演外，一般剧目应予开放。发现对人民有重要毒害的戏曲必须禁演的，须报本局转呈中央文化部统一处理，各地不得擅自禁演，切实纠正随便禁戏的偏向。并防止放任自流，致使禁演的剧目也任其演出的紊乱状态。务求达到在戏改工作上运用戏曲，发扬人民新的爱国主义精神，鼓舞人民在革命斗争与生产劳动中的积极性，使戏曲能成为以民主精神与爱国主义精神教育广大群众的重要武器。

（二）着手进行剧目的审定工作，各地应组织力量整理、审定流行较广的旧有剧目，对其中的不良内容和不良表演方法进行必要的和适当的修改，并发扬其中一切健康、进步、美丽的因素。鉴于剧目审定工作，既要不违背历史的态度，有领导、有步骤、有重点地分批分期进行，防止急躁情绪和由此而来的粗暴手段。本局拟邀请各地重要剧种的编导者与主要演员，具有一定历史知识的艺术水平的新文艺工作者等，共同组织省戏曲改进委员会，以指导、执行这一工作。在厦门市及晋江、龙溪专区各成立剧目初审小组（每组五人），各地应注意动员、组织艺人的力量，设法广泛搜集、整理流行于当地的旧有剧本，在明年上半年以前，完成对《陈三五娘》、《粉妆楼》、《陈总杀媳》、《戚继光》等三至五个剧目的审定工作。

（三）鼓励各种戏曲的自由竞赛，扶植新型戏曲，本省戏曲种类极为丰富，应普遍加以采用、改造与发展，鼓励各种戏曲形式的自由竞赛，促成戏剧艺术的"百花齐放"。对闽剧、戈甲戏、大小梨园、芗剧、莆仙戏、采茶灯等，颇受群众欢迎，应予特别重视。对新戏曲如山歌戏等，应注意扶植和逐步改进，使之能得到正常的发展。对评话、伬艺、说书等形式，简单而富于表现力，极便于迅速反映现实，应注意加以组织领导，和具体指导其创作新词，使之能在当地的中心工作中，起着积极的宣传作用。在鼓励各种戏曲形式的竞赛过程中，应注意引导其积极向现代剧方向发展。各专区可根据实际情况，结合物资交流大会，或其他政治任务，适时地组织戏曲会演、观摩活动，藉以检阅力量，表扬成绩，交流经验，互相推动。

（四）明确戏改对象，掌握重点剧团。各地戏改工作应以对当地群众影响最大的剧种为主要改革与发展对象，各地应结合调查研究，自行选择一项改革与发展的主要剧种，呈报本局审查决定之。随着戏改重点对象的确定，各专、市可考虑以条件较好的旧有剧团为基础，在企业化的原则下，采取公营、公私合营或私营公助的方式，建立一个戏改重点剧团。

其任务是改革各种制度，吸取戏改经验，进行示范演出，推动一般剧团，作为推进当地戏改工作的据点。各地对重点剧团应加强领导，尽可能调配若干新文艺工作者与艺人通力合作，共同修改旧剧目，创作和改编现代题材的地方戏曲剧本和唱词，改进戏曲音乐与舞台艺术，协助排演新剧目，使现代题材的剧目，在全部地方戏曲上演节目中占有一定的比重，同时对某些不合理制度，如旧师徒制、养女制等，应加强政治教育，启发自觉自愿，予以逐步改革。

(五)加强艺人教育，培养戏改工作干部。三年来本省已举办二十五期艺人训练班，对团结、教育、改造艺人，获得一定的成绩。今后仍要运用短期训练、座谈、集会等形式，推行艺人教育，以“改人”作为“改戏”、“改制”的先决条件。务求逐步提高艺人的政治、文化水平与业务、思想水平，并从中培养一批戏改工作的干部。

以上指示，望各地予以具体贯彻，并将执行情况及时报告我们。

1952年10月25日

福建省文化局
转发文化部《关于大力开展戏曲说唱艺人中间的扫盲工作的指示》希将经验总结及工作计划报局

(56)文艺字第3103号

各专署文化科、市人民委员会文化科、县人民委员会：

兹将中华人民共和国文化部《关于大力开展戏曲、说唱艺人中间的扫盲工作的指示》转发给你们，请即遵照执行。并望你们责成专人先进行摸底。协助剧团总结在剧团中进行识字教育工作的情况和经验。拟具你区在戏曲、说唱艺人中间开展扫盲工作的全面规划，于8月1日以前送局，以便汇总报部。

附件如文。(略)

1956年6月28日

福建省文化局
转发中央文化部“关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知”

(61)文艺字第053号

各专、市、县文化(教)局(科)、戏剧协会、省直属剧团、省戏曲研究所:

兹转发中央文化部1961年9月19日(61)文艺平字第1371号“关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作”的通知。文化部在通知中所指示的问题,我们认为是切合我省的具体情况。我省戏曲、曲艺品种多,遗产丰富。历年来,挖掘工作成绩很大,也取得了不少工作经验。但是,这项工作还不能很好地适应我省戏曲艺术的发展要求;近一、二年来,这项工作也有些松懈。即以本省一万多个传统剧目中,估计有将近一半的传统剧本还有待继续抢救、挖掘。至于传统表演艺术、音乐唱腔……等方面的挖掘工作,过去更注意不够。因此,希望各地文化行政部门即参照文化部在通知中的指示精神,根据各地具体情况,结合以往工作经验,组织力量,尽快地开展此项工作。

今年内挖掘工作计划和经费预算尚未报省的,请根据本地区主客观的力量和可能,即行制订出计划和经费开支预算,于10月中旬报省局,以便核拨经费。如来不及制订全面的挖掘工作计划,亦可分别制订(如剧本的、表演的、音乐唱腔……等),陆续送报。明年度的挖掘工作的计划,各地应于10月下旬前报来,以便编制预算。

龙溪专区戏剧协会的关于抢救传统剧目(剧本方面)的计划,我们认为较为具体,初步摸清了“底子”,根据实际情况采取不同办法,能够落实到剧团、到人。现将该计划附后转发各地参考。制订其他方面的挖掘工作计划亦可参照。

附:1.文化部关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知。(略)

2.龙溪专区剧协抢救传统剧目计划。(略)

1961年10月8日

福建省文化局关于组织我省优秀音乐戏曲节目灌制唱片的通知

局便函艺字第 296 号

福州、厦门市文化局，晋江、龙溪、龙岩、福安专署文化局：

中国唱片厂自 1956 年 10 月到我省录制唱片节目后，迄今已有五年。在此期间，我省音乐工作又有了许多新成就，尤其民间音乐和地方戏曲。为了使这些优秀的音乐和地方戏曲节目更广泛地传播、保存，更好地为社会主义事业服务，并加强国内外艺术交流，中国唱片厂拟在今年再来我省采访，灌制唱片，请各地及时作好准备工作：

一、录音时间初步拟定为今年 7、8 月间；

二、节目品种戏剧方面拟录闽剧、芗剧、梨园、高甲、莆仙等；民间音乐方面拟录制南曲、锦歌、十番、笼吹、十音八乐、十班、山歌（特别是畲族和客家山歌）以及新创作的歌曲、乐曲等（解放后已灌过唱片的节目，这次不再录制）。

三、各地在选定节目时应注意节目的思想性和艺术性，对那些政治无害、生活有益的节目也应组织，以适应国内外听众的各方面需求，并注意选择优秀表演者参加演唱演奏。

四、各地在选定节目的同时须附节目唱词、乐谱、演唱（奏）者姓名和单位名称及节目评介资料等。

各地接通知后，希即根据当地实际情况，研究制定具体计划，并请将情况告诉我们。

1962 年 1 月 26 日

福建省文化局关于十一月底举办福州评话、伬唱小型新书说唱会的通知

局笺函（64）文艺字第 91 号

福州市文化局、闽侯县文教局、长乐县文教局、省广播电台：

为了进一步贯彻创新、演新的革命方向，充分发挥曲艺的战斗作用，更好地为工农兵服务，为社会主义服务，并交流创作和演出新书等方面的经验，兹定于 11 月底由省曲协、

省广播电台和福州市文化局等单位，联合举办“评话、伬唱小型新书说唱会”。以福州为主邀请闽侯、长乐等地评话员参加演出。兹将有关事项通知于下：

（一）新书的内容要求：

参加新书说唱会的节目内容：要求积极地反映社会主义革命和社会主义建设中的伟大成就和新人、新事、新思想、新风尚的革命新书。如因时间关系，新创作来不及，可在现有的新书基础上，选拔优秀节目，经过加工后参加演出。

表演方面：要求形式新颖，根据内容需要有所创造和革新。

（二）参加演出的单位、曲种和人数：

1. 福州市：(1)选拔优秀的专业评话员三至五人，准备三至五本新书（每本演出时间为二小时至二小时半）。

(2)选拔专业伬唱演员五至七人组织一队，准备伬唱节目（约二小时，长短篇均可）。

(3)选拔业余飏歌演唱队七至九人，准备飏歌节目（约一小时）。

2. 福建人民广播电台业余说唱队组织演唱节目一个（约五至七人）。

3. 闽侯县选择闽侯评话协会优秀专业评话员二人（各准备能演出二小时的新书一本）。

4. 长乐县选拔长乐评话协会优秀专业评话员一人（准备能演出二小时的新书一本），凡经确定选拔参加这次说唱会的作品及演员情况表（演员姓名、工作单位、政治情况、作品的群众反映等等）需于演出前十天报来。

（三）演出的时间和地点：

演出日期：暂定于本年度 11 月底或 12 月初（具体日期另行通知），会期约为七天。

地点：福州

（四）其他：

演员往返旅差费、生活费由演出收入酌情解决，特殊困难者，经研究后适当给予补助。

各地筹备情况，希及时告诉我们，来信请寄至“福州市中国曲协福建分会”。

1964 年 10 月 30 日

福建省文化局
中国曲艺工作者协会福建分会
关于举办 1965 年福建省社会主义曲艺专场的通知

(64)文艺字第 909 号

各专、市文化局：

为大力发展社会主义的新曲艺，检阅我省曲艺工作在党的领导下，在配合社会主义革命和建设所取得的成绩；总结、交流创作和演唱革命新书新曲的经验。促进我省曲艺工作和曲艺工作者实现彻底革命化，以充分发挥曲艺的战斗作用，更好地为社会主义服务，为工农兵服务。为此，定于 1965 年春节后(具体时间另行通知)，在福州举行一次全省社会主义曲艺专场观摩演出会，兹将有关事项通知如下，希望认真筹备。

一、演出内容与形式：

凡参加演出的节目内容，要求能正确反映在党的领导下，建国十五年来，在社会主义革命和建设中的伟大成就和在三大革命运动中的新人、新事、新风尚为主的革命新书。

演唱形式以当地群众所喜闻乐见的说说唱唱，无论普通话或方言说唱均可，但必须根据革命新书内容的需要，在表现形式上有所创造和革新。

二、演出曲种、名额、时间分配：

这次曲艺专场观摩演出，以组织本省主要曲种的专业曲艺工作者为主，并选拔部分业余的优秀革命故事员和民间艺人参加。

请你区(市)选拔　　　曲种，分配演出代表　　　人，观摩代表　　　人。

凡参加演出的节目，以中、短篇为主。分配你区(市)演出时间为　　分钟。

三、演出代表及观摩人员条件：

凡选拔来省参加演出的代表及观摩人员，必须经过当地党委及专、市文化主管部门审查批准。

演出代表条件：必须选拔政治历史清楚，思想表现好，积极讲演革命新书，并有一定成绩者；

观摩代表条件：除认真掌握政治历史清楚、思想表现好的条件外，并尽可能选拔掌握这方面工作的干部及名老艺人，以便于回去传达贯彻。

各地代表来省前，应以专、市为单位组成代表队(或小组)并在限定的名额内，指定干部一人负责领队。

四、经费：

1. 旅差费：参加演出的代表和观摩人员往返旅差费由省报销（如属国家干部，则由原单位负责）；

2. 伙食费：每人每天交米票一斤，干部每天交菜金三角，集体所有制的代表和民间艺人免交伙食费；

3. 集体所有制的代表和民间艺人，在演出期间，由省按规定给予误工补贴。

五、注意事项：

1. 各专、市参加演出的节目及代表，必须经由当地党委审查批准，并准于1965年元月25日前将演出节目登记表和演出、观摩代表政治审查登记表各一份，以及说唱本一式三十份报局；

2. 参加演出的方言节目及唱词需配制幻灯字幕，并确定专人放映；

3. 各地在来省参加演出前，应将本地区的曲种、形式、曲艺队伍的政治思想、组织及活动情况，连同民间流散艺人的活动情况，写成书面材料一并带来。

各地对这项工作，应切实加强领导，认真选定题材和人员，集中力量进行加工辅导，及早做好各项筹备工作，以保证这次曲艺观摩演出的思想和演出质量。

1964年12月8日

福建省计划委员会、福建省劳动局、福建省文化局关于解决原县以上集体所有制剧团人员安置问题的通知

闽计综字(1979)第88号

闽劳调字(1979)第039号

闽文综字(1979)第018号

各地(市)县计委、劳动局、文化局：

“文化大革命”期间，在林彪“四人帮”“文艺黑线专政”论的迫害下，我省县以上集体所有制剧团全被解散。剧团撤销后，部分人员改行转业到其他企事业单位，大多数上山下乡插队落户或返回原籍农村。几年来，在各级党委的关怀下，大部分艺人已陆续妥善安置，但仍有部分人员未予安置和安置(退休)不当。为了促进安定团结，繁荣社会主义文化，更好地为四个现代化服务，抓紧做好原剧团人员的安置工作和安置(退休)不当人员的调整工

作，十分必要。现提出如下意见，望各地认真贯彻执行。

一、凡在“文革”期间，因剧团解散至今尚未安排工作的人员，原则上由原单位收回安排；如原单位已撤销，对具有劳动能力的，由劳动、文化部门统一研究，作适当安置；老弱病残，符合退休、退职条件的，作退休、退职处理，由文化部门负责办理。在这部分人员中，有这样那样问题的，要根据党的政策，抓紧做出结论。凡属人民内部矛盾性质和敌我矛盾按人民内部矛盾处理的，均应给予妥善安置；属于敌我矛盾处理的，也应按党的“给出路”政策处理。

二、现安排在其他企事业单位（包括全民和集体）和已经退休的人员中，有小部分是安排和退休不当，有的有一定艺术成就和社会影响的名老艺人、业务骨干；有的尚能从事文艺工作而剧团又很需要的人员。现剧团恢复，为了更好地发挥他们的业务专长，各地应准予他们调回文化部门。其他已经安排适当的，应安心在现有岗位上搞好工作。个别确实工种安排不当的，根据需要和可能给予适当调整。

三、收回人员的待遇问题。原属全民所有制的职工，收回后仍按全民所有制待遇；原属集体所有制的，仍按集体所有制待遇。因工作需要安置在全民单位，该单位还存在两种所有制职工的，仍按集体所有制职工待遇，不存在集体所有制职工的单位，则按全民所有制待遇。对安置不当，需要调整的职工，调整时已属全民职工的，仍按全民职工调动处理。如属集体的职工，按上述原则处理。以上所需劳动指标，按落实政策处理。

1979 年 6 月 7 日

福建省文化局、福建省财政局
颁发《关于县以上专业艺术表演团体“四定一奖”办法》和《关于县以上艺术表演团体经费开支标准的规定》的通知

闽文财[1980]204 号

(80)闽财事 032 号

各地、市、县文化局、财政局，省、地、市、县专业剧团：

一、兹将《关于县以上专业艺术表演团体“四定一奖”办法》和《关于县以上艺术表演团体经费开支标准的规定》发给你们，希照此执行。

二、各地、市、县文化局、财政局应按省“四定”办法要求，对所属专业剧团提出具体“四

定”指标，并由各地、市文化局、财政局汇总，于 3 月 15 日前分别上报省文化局、省财政局备案。

三、各地、市、县专业剧团“四定”类别，按 1979 年划定的不变，个别特殊情况由省调整。

四、各地对执行上述二项规定过程中，如有什么问题，望及时反映，但各地不得随意更改。

1980 年 2 月 12 日

附件一：

关于县以上专业艺术表演团体“四定一奖”办法

为了进一步改善我省县以上专业艺术表演团体（下称剧团）经营管理，为繁荣和发展社会主义文艺事业，满足人民群众对文化生活的需要，运用艺术规律和经济规律领导艺术生产，调动广大文艺工作者的积极性，更好地为实现四个现代化建设服务，现将经过一年实践的我省县以上专业剧团“四定一奖”试行办法修订如下：

一、“四定”

1. 定创作任务：

每个剧团每年必须演出一台创作剧目（包括剧团自己创作和由剧团组织社会力量创作的）。

2. 定演出场次：

剧团年演出场次定为一类 230—250 场，二类 200—250 场，三类 180—230 场，有条件能较固定实行分队演出的剧团，每队增加演出场次 80—100 场。具体指标由同级文化、财政部门核定。

3. 定上山下乡演出任务：

省属和福州、厦门两市剧团上山下乡演出应占总场次 30％；地、（县）市属团占 40％。

4. 定经济收支指标：

根据剧团不同类别，规定每年每人平均演出收入、支出和国家补助指标。

一类剧团：每人年平均演出收入 700 元，
　　　　　每人年平均国家补助 500 元，
　　　　　每人年平均支出指标 1,200；

二类剧团：每人年平均演出收入 550 元，
　　　　　每人年平均国家补助 550 元，

每人年平均支出指标 1,100 元， ；

三类剧团：每人年平均演出收入 400 元，

每人年平均国家补助 650 元，

每人年平均支出指标 1,050 元；

国家对剧团的补助，采取按季结算，每季拨补一次。

二、奖励：

1. 完成任务奖：凡全面完成全年演出场次、演出收入、上山下乡、国家补助四项指标者，可按本剧团月工资总额 40%提取奖金，奖金在剧团总收入中解决，国家不另拨款。收入任务没有完成不实行奖励。

2. 为了进一步调动全体演职员的积极性，对超额完成全年演出收入的剧团，实行超收分成奖励办法。超额收入部分（即演出收入加国家定额补助扣除支出后纯收入）实行“三、七”分配，即 30%为奖金，70%为公益金（20%）和公积金（50%）。

奖励办法、形式和时间，由同级文化、财政部门决定，并抄送省财政局、省文化局备案。

完成任务奖和超任务奖两项奖励总金额，全年平均每人不得超过 100 元。

三、凡四项指标都未完成的单位，剧团领导应发动群众，分析原因，总结经验教训，提出改进措施和办法，送同级文化、财政部门研究处理。文化、财政部门对这些剧团可分别情况，相应减少 10—30%的国家补助费。

不要搞免费招待演出，每排练一台戏，彩排不得超过两场。

四、公积金、公益金和奖金使用范围。

1. 公积金：用于增添服装、道具、灯光器材、音响效果、乐器和房屋修缮等开支。

2. 公益金：主要用于职工集体福利设施开支。

3. 奖金：用于奖励在执行“四定一奖”中做出优异成绩的集体和个人，按不同等级发给。

五、有关事项：

1. 实行“四定一奖”办法的剧团，都要认真执行省规定的有关财政制度和开支标准，加强经济核算，努力提高剧团自给水平。鉴于目前实际情况，国家对剧团的补助，采取稳定政策，将来要逐步减少。

2. 在核定的“四定”指标外，各级财政、文化部门对剧团增拨给解决房屋修建、大型设备购置的补助，不列“四定”指标内考核。

3. 剧团人员编制应由省人民政府批准执行。在未批准前，暂按“四定”控制人数分配预算。

4. 凡剧团创作一台新戏，并上演达 20 场以上者，由省一次拨给一千元至二千元补助，并可列入剧团演出收入。

5. 对积极组织创作、上演现代戏、上山下乡、完成“四定”等做出优异成绩的剧团，省里在每年年终时进行一次评选发奖，以资鼓励。

6. 剧团“四定”以后，上级和有关部门交给的演出任务，按照谁给任务谁付演出费的原则办理。

7. 在实行本办法时，各剧团必须注意讲究艺术质量，保证艺术特色，防止单纯追求票房价值和不讲票房价值两个倾向。

8. 各级剧团录像、录音、灌片、拍电影等收入，可折抵演出收入和场次任务(折算标准另定)。剧团办工厂、农场等所得收入，并入剧团其它收入内计算，不列入“四定”考核。

9. 剧团不得私自提高开支标准、扩大补贴范围，违者应进行批评教育，及时纠正，情节严重的应追究领导和过失人员的经济责任并停发奖金。

10. 各级剧团在年度开始前，都应编造“四定一奖”计划，报同级文化、财政部门审核批准后执行。每个季度及年度终了后都要书面向同级文化、财政部门报送“四定”执行情况和提奖金额，经审核批准后方能发奖。

附件二：

关于县以上艺术表演团体经费开支标准的规定

一、人员经费：

工资、补助工资、职工福利费、差旅费、探亲车船费、自行车修理费、机动车修理、燃料费，参照各级财政部门规定的行政事业经费开支标准执行。

二、医药费：

省属剧团按公费医疗管理办法规定执行，其他各类剧团按当地财政、卫生部门规定办理。

三、办公费：

省属剧团每人每月四元；地(市)属剧团每人每月三元；县(市)属剧团每人每月二元。按标准提取，包干使用。

四、业务费：

1. 观摩、学习费：

观摩费：为提高业务水平，观摩有关戏剧、电影所开支的零星观摩费，由剧团领导批准。大宗或全团观摩的要报请同级文化主管部门审批，凭据报销。

学习费：剧团排练新剧目，必须赴外地学习的，省内应报同级文化主管部门批准，出省外应按省人民政府统一规定执行。

2. 巡回演出补贴：

集体出发赴外地巡回演出（包括县到公社），应根据演出需要轻装简载派出演职员，提倡随带炊事员自办伙食。在途期间，可按现行差旅费标准规定执行，到达演出地点后，每人每天发给四角伙食补贴费。

3.住宿费：

剧团人员赴外地演出要自带卧具，尽可能在剧场内或借用公共场所住宿，一般不开支住宿费，确实要开支的要从严掌握。

4.演出补贴：

凡参加晚上演出（包括彩、连排）的演职员，每人每场发给演出补贴费三角。日夜场连续演出的，日场另发演出补贴五角，正常工作时间排练节目，一律不发补贴费。剧团自行规定的各种补贴，一律取消。

如因突击任务，急需加班、建台，经同级文化主管部门批准每人发给夜餐费三角。

不符合上述规定范围的，一律不发给餐费。

5.法定节日演出补贴：

剧团人员在法定节日演出，每演出一场每人增发给节日补贴费五角。

6.清凉饮料费：

剧团人员在夏天（指六、七、八、九月份）坚持演出，每人每天发给清凉饮料费五分，没有演出不发。

五、剧团与剧场的收入分成：

剧场设备条件好并可以解决食宿问题的，每场演出收入的70％归剧团，30％归剧场；剧场条件较差，无法安排食宿的，75％归剧团，25％归剧场。

六、演出收费标准：

慰问和招待专场，省属剧团、福州市剧团，每场收费300元，地（市）剧团每场收费260元，县级剧团每场收费220元。慰问演出的交通费、伙食补贴费、场租等均由主办单位负责。

剧团应邀到厂矿、学校等单位演出时，比照慰问演出包场收费办理。

为外宾、港澳同胞及临时归国华侨专场演出，按包场3—5倍收费。

七、调演经费：

各级文化主管部门，举办文艺调演、会演、汇报演出等，调动剧团参加演出的，其往返差旅费和其他必要的费用由举办单位负责发给。

本办法自一九八〇年二月一日起执行，过去规定同本办法有抵触者，一律按本办法规定执行。

福建省文化局

福建省财政局

中共福建省委宣传部
关于“成立福建南曲研究会筹备会的情况报告”的批复

省文联、省文化局：

《关于成立福建南曲研究会筹备会的情况报告》收悉，经研究批复如下：

一、同意成立“福建南曲研究会筹备会”。研究会属于学术研究性群众团体，受中国曲协福建分会及省文化局的领导和指导，主要负责人由研究会会员民主选举产生，报省文联批准。其任务是团结和联络南曲研究工作者，进行学术理论的交流，研究南曲艺术实践中提出的新问题。活动方式主要是每年举行一至两次聚会，进行学术和理论的探讨与交流。

二、原则上同意积极争取参加“东南亚地区南曲联谊会”组织。由于参加国外对口的地区性国际组织，事关涉外问题，仍应先由省曲协和省文化局按规定尽快报中国曲协和对外文委批准。

此复

1982年4月16日

福建省文化局
关于福建南曲研究会筹备会拟加入
东南亚地区南乐联谊会组织的报告

闽文外[1982]60号

对外文委：

南曲艺术发源于我省泉州，相传始于唐代，流行于闽南、台湾及港澳地区，在东南亚闽籍华侨聚居地也颇盛行。为了加强南曲艺术的发掘、继承、革新、研究工作，繁荣南曲艺术，加强同台湾同胞、港澳同胞及海外侨胞中南曲艺术爱好者和南曲艺术团体的联系，促进台湾回归祖国，团结港澳同胞和海外侨胞，我省决定成立南曲研究会，该会筹备会业于四月五日正式成立。

近据我省旅港同胞香港三会林诚致、李光弼、庄材雁、吴海滨等先生了解，东南亚南乐联谊会三月十八日在菲律宾开了理事会，会上讨论了修改联谊会章程、扩大组织等问题，还决定5月15日趁我省南曲代表团赴港演出期间在港再开理事会，到时他们将提出邀请我省南曲研究会筹备会参加该组织，还可能邀请我代表团参加会议。

据此，我们认为，为了促进台湾回归祖国，团结台湾同胞，扩大我对外影响，如5月东南亚南乐联谊会提出邀请，我们就参加该组织，如邀请我们以来宾身份参加他们的会议，我们赴港南曲演出团也参加。我们的态度是：我省南曲组织愿和东南亚地区弦友一起，研究发展建立弦友之谊，以福建南曲研究会筹备会这个地区组织参加该会。对台湾南乐组织我们也以兄弟省份南音组织同他们交往，欢迎他们来福建会唱、参观、游览。这个意见经请示和省委宣传部同意。是否可行，请迅给批复，以便遵行，我省南曲代表团已决定5月14日到港演出。

附：东南亚南乐联谊会简章(略)

1982年4月19日

福建省文学艺术界联合会
关于春节前后积极推广新书、好书
为促进农村政治思想工作作出新贡献的通知

闽文曲字[82]037号

各地(市)县文化局、文化馆：

当前，全党全国人民正在认真学习和贯彻十二大文件精神。中央召开的农村政治思想工作会议，决定今冬开始将继续三个冬春作好农村的政治思想工作。中国曲艺家协会要求作为农民热爱的，在农村普遍流行的，而又简单轻便的曲艺，应当在农村政治思想工作中发挥积极作用。这不仅会对农村的社会主义现代化建设有所贡献，而对曲艺本身也是一次重大改革。

根据调查，本省各县还有大量的流散艺人(包括半农半艺艺人)均未经组织起来，他们绝大部分在农村演出，无人管理，讲演的书目紊乱，良莠不分，造成不良影响。为此，希望各县文化局、文化馆，在学习十二大文件的基础上，对本地的曲艺工作进行一次检查和整顿，以便更好地为促进农村政治思想工作作出新贡献。特提出以下几点要求：

一、深入调查本地区的曲艺活动情况，有计划地组织城市和农村曲艺演员集中一段时间学习十二大文件。

二、在学习十二大文件的同时，曲艺演员要把自己演出的节目、曲目，去糟取精，认真加以整理、修改。文化馆应积极介绍新书、好书给艺人，并帮助他们学好了再演出，要立志不说坏书。

三、推广文化部和中国曲协编发的春节曲艺演唱材料，供农村曲艺演员阅读和演出。

四、对积极上演新书、好书的艺人要给予多方面的支持和鼓励，并及时总结经验，予以推广。

五、各县在接此通知后，应立即着手组织艺人学习和进行书目、曲目的整理工作。

六、各地请将工作情况总结成书面材料，于 1983 年元宵节前后上报省文化局和省曲艺家协会。

1982 年 12 月 20 日

福建省文化局、福建省人民广播电台
中国曲艺家协会福建分会
关于推荐相声参加全国评比的通知

各地、市、县文化局、群众艺术馆、文化馆

各地、市、县广播局、广播站

为了迎接三十五周年国庆，丰富人民群众的文化生活，中央人民广播电台、文化部艺术局、《曲艺》编辑部和中国青年报社，决定联合举行一次全国相声评比活动，评比包括作品和表演两部分。现将有关评比活动事项通知如下：

一、参加评比的相声内容不限(歌颂型、讽刺型、娱乐性、知识性均可)，形式不拘(单口、对口、群活皆宜)，参加评比的相声，要以新创作为主，特别欢迎反映现实生活的新作品，尤其是年轻相声作者和演员的作品参加评比。

二、评比采取推荐的方式，从今年 1 月起到 6 月底止，这段时期凡已经发表或演出的作品，或尚未发表和演出的作品，包括局部地区已经评选出来的优秀相声作品，均可推荐。

三、推荐的作品(包括文字稿一式三份、录音带一份)，由各地、市、县文化局、广播局(广播站)共同负责集中审定，并于 6 月 30 日前上送省文化局艺术处。

福建省文化局
福建省高等学校招生办公室
福建省1984年艺术院校和专业招生工作意见

闽文艺(84)078号

闽招办(84)009号

地(市)、县(市、区)文化局、教育局、招生办、省属高等艺术院校、中等艺术学校：

据文化部、教育部《关于1984年全国艺术院校招生工作的通知》的精神，结合我省实际情况，就1984年我省大、中专艺术院校和专业的招生工作提出如下意见：

一、招生办法(略)

二、招生的对象、条件和报名办法

报考青年，必须拥护四项基本原则，爱祖国、爱人民、爱劳动、爱科学，遵纪守法，服从国家需要，决心为社会主义现代化建设勤奋学习，身体健康，未婚。……

福建艺术学校厦门分班和晋江分班的南音演唱专业(学制三年、面向厦门、同安、泉州和晋江地区部分县执行)，招收具有初中毕业文化程度或同等学历，年龄在二十周岁以下(1964年9月1日后生)的青年。……

中专班的戏曲专业(厦门分班南音演唱专业、晋江分班南音演唱专业、省越剧分班越剧表演专业报考地点和时间，详见该校招生简章)。……

三、考试

艺术院校的招生考试分为专业考试和文化考试两次进行。(下略)

1984年3月14日



福建省文化厅
关于组建“中国福建南音团”
参加菲律宾菲华国风郎君社五十周年
社庆活动及在菲公演的报告

闽文外[1985]008号

中国对外演出公司：

菲律宾菲华国风郎君社为庆祝该社成立五十周年纪念，于1984年底多次具函并派人专程来闽邀请我省泉州、厦门、晋江等市县南音团赴菲参加庆祝活动和南音大汇唱。

菲华国风郎君社是菲律宾四大南音组织之一，有一定声誉，是东南亚有较大影响的华侨社团。该社与我友好，1981年曾组团来我省访问演出，并三次派员参加我省举办的泉州元宵南音汇唱，建立了深厚的友情。考虑到福建是南音的发源地，海外对我们的南音活动十分向往和关注，我省二次派团到香港演出，在东南亚、港澳和台湾影响极大，为了加强南音弦友之间的联络，交流感情，切磋技艺，我省拟组团赴菲参加活动，计划如下：

一、名称：中国福建南音团。由厦门市、泉州市、晋江县等地南音团组成，省里统一带队，统一对外，业务活动可分开进行。

二、人数：四十五人。

三、性质：民间商业性演出。

四、时间：1985年3月15日至3月27日，共十二天。

五、费用：在菲食、宿、交通及国际旅费等由菲方接待单位负担，公演收入与菲方分成。

以上报告当否，请即批复。

1985年1月8日

福建省文化厅
关于福州评话伬唱团赴美国、香港演出的请示报告

闽文外[1985]200号

文化部外联局：

接福州市文化局报告，美国纽约华人联合会拟邀请福州评话伬唱团于今年7月访问美国演出，回程途径香港时演出几场，现将出访有关问题报告如下：

一、名称：中国福州评话伬唱团

二、性质：民间性友好访问演出

三、条件：国际旅费及在美期间食、宿、交通等费用，由邀请单位负担。在香港期间，据福州市文化局口头报告，由旅港福州十邑同乡会接待，费用由美国纽约华人联合会负担。

四、人数：六人，团长一人，演员五人。

五、时间：7月4日到美国，8月1日由美国抵香港，8月7日离港回国。

六、地点：美国纽约、华盛顿、旧金山等三城市及香港。

1985年5月10日

福建省文化厅
关于福建南音剧团访日的通知

闽文外[1985]286号

晋江地区文化局：

按中央文化部文外字(85)第1044号文，应日本文化厅、日本广播协会邀请，派福建省南音剧团于今年9月18日赴日本东京参加《亚洲民族艺术节》，为保证出访工作顺利开展，现将有关事宜通知如下：

一、出访时间：今年9月18日至9月23日。

二、出访人员：全团共二十人。我省出访人数为十九人，由省文化厅领导出任团长。你地区应派艺术指导兼舞台监督一人，演员十七人，请于7月25日前将出访名单报省文化

厅对外处，以便办理政审及护照手续。

三、出访节目：包括尺八独奏、南音及舞蹈等五至六个节目，时间共三十五分钟。请抓紧出访前排练工作，暂定8月下旬为出访审查节目时间，希望艺术质量能精益求精，更上一层楼。

四、为获得良好的演出效果，请准备一套宣传资料，包括：演出团简介、节目单、节目内容介绍、演员介绍、演出彩色及黑白剧照各两套，每个节目所需时间及组成人员名单、每个节目使用乐器一览表，请于7月中旬送中演公司，以便提供日方宣传之用。

五、道具、服装要轻便从简，道具总体积、总重量、最大箱尺寸等全部物品清单，请于8月中旬送中演公司。

六、有关出访手续，请与省文化厅对外处联系。

1985年7月17日



后　　记

《中国曲艺志·福建卷》的编纂工作，经过初审、复审和终审，终于问世了。

福建的曲艺，源远流长，品种繁多，尤其是历代积累下来的传统曲(书)目有如书山曲海，地域特征、乡土色彩尤为浓烈。福建的曲艺是民间艺术，除南词系以蓝青官话、大鼓曲用“中州官话”演唱外，几乎全部采用方言或方音演唱，多以自娱自乐的形态流变发展，有些曲种在本省广为流传，有的还流传大江南北以及海外一些国家和地区。

中华人民共和国成立后，在中国共产党和人民政府的文艺方针指引下，福建曲艺不断开创新的局面，艺术上有了很大的发展。中国共产党十一届三中全会后，福建曲艺进入新的发展时期，村村有管弦、处处有乡音，城乡高台响铙钹，公园广场自娱自乐弹唱比比皆是。曲艺在福建已成为文化景观中一道亮丽的风景线。运用马克思主义的立场、观点和方法，系统翔实地记述福建曲艺历史的发展过程，正确地反映中华人民共和国成立以来福建曲艺改革的成就，是我们编纂《中国曲艺志·福建卷》的历史责任和光荣使命，也是全省曲艺工作者的共同心愿。

《中国曲艺志·福建卷》编辑部是1992年成立的，工作中遇到许多困难。比如，可供利用的资料很少；编辑部成员都是兼职，大家都忙于各自岗位的工作；经费未能及时落实；编辑部难于开展工作，各地市相应成立的地方卷编辑部断断续续报送的材料亦不完整。1997年10月，福建省文化厅成立了集成志书编纂工作领导小组，对《中国曲艺志·福建卷》编辑部人员进行了充实调整，编辑部工作才正式启动，按照《中国曲艺志》编纂体例的要求，制定省卷体例框架。1999年4月，《中国曲艺志·福建卷》编辑部主持召开全省各地市曲艺志分卷负责人会议，对省卷体例框架进行了讨论，对福建省大部分曲种进行了认真梳理，大体理清了多数曲种的历史脉络和现状，弄清了曲艺历史上模糊不清的问题，并对过去研究较少的如曲种表演等课题进行了研究。

《中国曲艺志·福建卷》的编纂工作，按照福建省文化厅文艺集成志书领导小组制定的省、市(地)、县(市)三级修志工作方案，经过一年的努力，共撰写和搜集到文稿二百多万字，为省卷编纂打下了初步基础。1999年底，《中国曲艺志·福建卷》完成初稿，并召开有曲艺学者、专家、艺人及各地(市)分卷编纂负责人参加的评稿会征求意见，经过调整补充和修改，2000年4月，《中国曲艺志·福建卷》初审稿送《中国曲艺志》总编辑部。根据初审

意见,《中国曲艺志·福建卷》编辑部对初审稿作了较大调整,核实补充了一批有价值的材料,许多条目进行了修改、加工,加强了诸如曲种、曲(书)目、表演等分部类的薄弱环节,2002 年 8 月通过总编辑部的复审后,又进行了修改加工,终于完成了终审稿。

回顾《中国曲艺志·福建卷》编纂过程,我们最深体会是:如果没有主管部门福建省文化厅和省文艺集成志书领导小组的重视和指导,如果缺乏必要的经费,如果缺少一个真抓实干的志书编辑部工作班子,要编好志书是不可能的。编修曲艺专业志书是一项繁重艰苦的工程,省内各级文化主管部门给予关心和支持,省地市级修志人员付出了艰辛的劳动,然而,奉献给读者的这部志书,我们仍然深感难以尽如人意。

值《中国曲艺志·福建卷》问世之际,我们谨向关心支持和帮助编纂本书的单位、专家、同仁表示衷心的感谢,许多离退休老同志,他们在几乎没有报酬的情况下,为修志书,勤奋工作,尽心尽力,表现出很强的事业心和奉献精神,尤其值得我们学习和尊敬。

《中国曲艺志·福建卷》编辑部

2004 年 1 月 29 日



索　　引





条目汉字笔画索引

说　明

一、本索引供读者按目录标题的汉字笔画寻查条目。

二、本索引按条目标题第一字的笔画数目由少到多排列。第一字笔画数相同者，以起笔笔形一、丨、丿、丶、乛为序排列。第一字相同的条目标题，按第二字的笔画数和起笔笔形的顺序排列。余类推。一、丨、丿、丶、乛以外的笔形作如下规定：①㇀（提）作为一（横）。如："扌"是一丨一，"氵"是丶一。②㇏（捺）作为丶（点）如："又"是丶。

三、本索引内容只包括"志略"、"传记"两大部类条目。"综述"、"图表"和"附录"等部类未作索引。

一　画

二　画

三　画

四 画

五 画

六　画

七　画

八　画

九　画

十　画

十 一 画

十 二 画

十　三　画

十　四　画

条目汉语拼音索引

说　明

一、本索引按条目首字汉语拼音字母的顺序排列。第一字同音时，按该字读音的四声声调顺序排列。同音同调时按笔画多少和笔顺排列。第一字的上述各项完全相同时，则按第二字的音、调、笔画和笔顺排列。余类推。

二、多音字则按本志条目所依的字音进行编排。

A

B

C

D

N

P

Q

R

S

T

W

X

Y

Z

ISBN 7-5076-0269-9
9 787507 602692 >

ISBN 7－5076－0269－9
J·259 定价：